

PRÉDÉCESSEURS

ET CONTEMPORAINS

DE SHAKSPEARE



Ouvrages du même auteur :

SHAKSPEARE, SES ŒUVRES ET SES CRITIQUES, ouvrage couronné par l'Académie française. 1 vol. in-8.

SUCCESSEURS ET CONTEMPORAINS DE SHAKSPEARE, 1 vol. in-8. (*Sous presse.*)

Paris. — Imprimerie P.-A. Bourdier et Cᵉ, 30, rue Mazarine.

PRÉDÉCESSEURS

ET CONTEMPORAINS

DE SHAKSPEARE

PAR

A. MÉZIÈRES

CHARGÉ DU COURS DE LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

DEUXIÈME ÉDITION

PARIS

CHARPENTIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR

28, QUAI DE L'ÉCOLE

—

1863



AVANT-PROPOS

Ce volume dont des fragments détachés ont paru, en 1859, dans un recueil périodique, mais dont les principaux chapitres paraissent aujourd'hui pour la première fois, fait partie d'une série d'études sur le théâtre anglais du seizième et du dix-septième siècle, études commencées dans un précédent ouvrage [1] et qui seront prochainement complétées par une dernière publication [2]. Shakspeare en est le lien commun. Elles doivent toutes servir, pour peu qu'elles réalisent la pensée qui les a inspirées, à mieux éclairer certains côtés obscurs de ses œuvres.

[1] *Shakspeare, ses œuvres et ses critiques.* Paris, Charpentier, 1860.

[2] *Contemporains et successeurs de Shakspeare* (sous presse).

Peut-être aussi serviront-elles à mieux faire connaître en France le grand mouvement littéraire dont le règne d'Élisabeth a donné le signal en Angleterre.

Au point où en est arrivée la critique moderne, nous ne pouvons plus, même lorsqu'il s'agit des littératures étrangères, si peu étudiées chez nous, nous en tenir à la connaissance des noms et des œuvres populaires. Nous resterions en arrière de toute l'Europe si nous ne pénétrions pas plus avant, pour aller jusqu'à l'étude des productions moins connues, dans lesquelles se retrouvent cependant quelques traits du génie des peuples modernes. Les laisser de côté, ce serait renoncer à cette exactitude et à cette étendue d'informations que l'opinion publique exige du critique de nos jours et qu'elle considère comme le seul moyen d'arriver à la possession de la vérité.

Les époques littéraires ne se caractérisent plus uniquement par ce qu'elles ont produit d'achevé et de parfait. Au-dessous et à côté des chefs-d'œuvre, on veut savoir s'il ne s'est rien écrit qui, à des titres divers, vaille

la peine de leur être comparé, et de laisser une trace durable dans l'histoire des idées d'un siècle.

Commencées dans cet esprit, mes études sur Shakspeare m'ont amené naturellement à m'occuper de ce qui l'entourait. Avant lui, autour de lui, après lui, j'ai vu se grouper une puissante génération de poëtes dramatiques à peine connus chez nous, quoique très-admirés en Angleterre, et il m'a semblé qu'il ne serait pas sans intérêt de les rapprocher du génie universel qui, en France, a confisqué à son profit la meilleure part de leur renommée. Je consacre ce volume à ses prédécesseurs et au plus grand de ses contemporains, au seul qui, loin de subir son influence, ait été assez original et assez indépendant pour y résister toute sa vie, au classique Ben Jonson. Je réunis ainsi en un premier groupe tous les dramaturges qui, par la date de leurs productions ou par la vigueur de leur esprit, ont échappé à l'imitation du maître. Ceux-là ne lui doivent rien, et il doit, au contraire, quelque chose à plusieurs d'entre eux.

Dans un prochain volume, dont quelques fragments ont déjà paru, je réunirai ses autres contemporains et ses successeurs, c'est-à-dire tous ceux auxquels il a ouvert des voies nouvelles et qui, quelles que soient leur initiative et leur valeur personnelle, portent dans leurs œuvres l'empreinte de l'action inévitable qu'un si vigoureux génie devait exercer sur son temps. Son imposante figure reparaîtra ainsi dans tout son éclat, non pas isolée, comme on se la représente trop souvent encore, mais entourée d'un nombreux et brillant cortége de poëtes, au-dessus desquels elle s'élève, sans les rejeter dans l'ombre, tantôt éclairée par eux, tantôt les éclairant d'un rayon de sa gloire.

Ces prédécesseurs, ces contemporains et ces successeurs de Shakspeare, ont déjà été étudiés en Angleterre et en Allemagne, mais partiellement et d'une manière incomplète. On ne les a pas encore réunis dans une œuvre d'ensemble et de quelque étendue, comme j'essaye de le faire aujourd'hui. Je n'en dois pas moins signaler les travaux que j'ai consultés et qui parfois m'ont été d'un grand secours.

J'ai trouvé, dans le recueil de Lamb[1] les plus belles scènes des vieux dramaturges indiquées et citées en partie, dans Hazlitt[2] quelques pages brillantes, dans Drake[3] des notices courtes et substantielles, et dans Coleridge[4] des remarques philologiques sur chacun d'eux. L'ouvrage anglais où j'ai puisé le plus de renseignements est l'excellente histoire du théâtre de M. Payne Collier[5], l'homme de notre temps qui connaît le mieux le siècle d'Élisabeth. Malheureusement il s'arrête à Shakspeare; il ne va même pas jusqu'à Ben Jonson, et il laisse en dehors de ses recherches la période dont je me suis le plus occupé. Je ne puis non-plus passer sous silence tout ce que m'ont appris les belles éditions que des érudits tels que Gifford et, plus récemment, MM. Halliwell, Dyce et Fairholt ont données de

[1] Ch. Lamb, *Specimens of english dramatic poets who lived about the time of Shakspeare.*

[2] W. Hazlitt, *Lectures on the dramatic literature of the age of Elisabeth.*

[3] Drake, *Shakspeare and his time.*

[4] Coleridge, *Notes and lectures upon Shakspeare and some of the old poets and dramatists.*

[5] Payne Collier, *The history of english dramatic poetry, and annals of the stage.*

Ben Jonson, de Massinger, de Marston, de Peele et de Lyly.

Les Allemands, qui ont tant fait pour la gloire de Shakspeare, ont deviné de bonne heure ses affinités avec les dramaturges de son temps. Il rentrait dans les habitudes de leur critique de recomposer, à force de textes et de conjectures, le milieu dans lequel il vivait et de l'y replacer par une sorte d'intuition érudite et inventive. Dès que leur attention se porta de ce côté, ils ne manquèrent pas d'explorer son siècle et ses alentours, afin de mieux pénétrer jusqu'à lui. Il y a déjà quarante ans que Tieck[1] révélait au public allemand les noms et les œuvres de quelques-uns de ses prédécesseurs, dont il traduisait des tragédies entières. Quelques années après, Ulrici les mentionnait, en homme qui les a lues et qui en tire de nouvelles lumières sur le drame shakspearien. Depuis ils ont fourni à M. Gervinus la belle introduction de ses études sur Shakspeare. Seulement ces trois critiques s'en

[1] Tieck, *Shakspeare's vorschule.*
[2] Ulrici, *Shakspeare's dramatische Kunst.*
[3] Gervinus, *Shakspeare.*

tiennent, comme M. Payne Collier, à l'époque antérieure à Shakspeare et n'atteignent pas ses contemporains.

Plus récemment, un autre Allemand, M. Bodenstedt, concevait à Berlin la pensée d'analyser ou de traduire en vers, dans quatre volumes successifs, la plus grande partie du vieux théâtre anglais, et de présenter, dans un cinquième volume, des considérations générales sur toute cette époque. Terminera-t-il l'ouvrage qu'il annonçait ainsi en 1858? Jusqu'ici, trois volumes seulement ont paru, et ils ne contiennent que les pièces de Webster, de Ford, de Lyly, de Greene et de Marlowe [1]. Les œuvres des quatre poëtes les plus célèbres du temps, de Ben Jonson, de Beaumont, de Fletcher et de Massinger, n'ont pas été abordées, non plus que les vues d'ensemble que nous promettait M. Bodenstedt.

Enfin, l'année dernière, à l'autre extrémité de l'Allemagne, à Vienne, M. Gaetschenberger [2],

[1] Bodenstedt, *Shakspeare's zeitgenossen und ihre werke*. Berlin, 1858-1860.

[2] Stephan Gaetschenberger, *Geschichte der englishen Literatur*. Vienne, 1862.



qui entreprend une histoire générale de la littérature anglaise, consacrait son second volume à l'étude du théâtre anglais sous les règnes d'Élisabeth, de Jacques Ier et de Charles Ier, et descendait même jusqu'à Charles II, en comprenant, dans sa galerie d'auteurs dramatiques, Otway et Lee. Ce nouvel historien du théâtre anglais, savant du reste et bien informé, quoiqu'il n'indique jamais ses sources, suit une méthode toute différente de celle de M. Bodenstedt. Tandis que celui-ci ne fait guère que traduire, il ne cite jamais une seule scène ni même un seul passage des poëtes dont il parle ; il se contente d'analyser et d'apprécier sommairement leurs pièces.

Entre ces deux extrêmes, entre la traduction pure et simple de quelques drames et le manuel qui les comprend tous, sans intéresser à aucun, il y a place pour un ouvrage plus complet que le premier, et d'une forme plus littéraire que le second : c'est l'œuvre dont, il y a longtemps déjà, M. Philarète Chasles [1] indiquait l'opportunité,

[1] M. Philarète Chasles, *Shakspeare, Marie Stuart et l'Arétin*, p. 85 et suivantes.

le jour où, dans quelques pages neuves et piquantes, il faisait pressentir l'étendue des richesses dramatiques du siècle d'Élisabeth, par les fragments qu'il en détachait. Un instant, le public français put espérer que cette histoire du vieux théâtre anglais, que les Anglais eux-mêmes ne possèdent pas, serait écrite chez nous par un maître dans l'art de bien juger et de bien dire, lorsqu'en 1856, M. Villemain publia coup sur coup, dans le *Journal des Savants*, trois articles sur les drames de Marlowe et sur le *Catilina* de Ben Jonson[1]. Quelle gloire c'eût été, pour notre critique, que de devancer les étrangers sur leur propre terrain, et que d'opposer à leur prétention de connaître mieux que nous les littératures modernes, un ouvrage dont ils n'auraient pu contester l'autorité[1]!

L'œuvre qu'avait ainsi commencée M. Villemain, je la reprends aujourd'hui, en lui rapportant l'honneur de l'initiative et en exprimant le regret que d'autres travaux l'aient empêché de la continuer. Je n'ai pas la témérité de

[1] M. Villemain, *Journal des Savants*. Janvier, mars et mai 1856.

croire que le public acceptera ce que je lui offre comme une compensation suffisante de ce qu'il a perdu; mais j'espère qu'il me saura gré de ne pas laisser prescrire une pensée qui honore la critique française. Faire pour les contemporains de Shakspeare ce que les Anglais et les Allemands n'ont pas encore fait, cela vaut la peine d'être tenté, ne serait-ce qu'afin de leur prouver que, même sur les sujets qui les touchent le plus, nous ne restons pas en arrière de leurs travaux. On nous accuse souvent au dehors de ne pas nous occuper assez des littératures étrangères. La meilleure manière de renvoyer ce reproche à ceux qui nous l'adressent, c'est d'aller plus loin qu'eux dans l'étude des questions dont ils s'attribuent le monopole.

Je n'ai laissé de côté aucun drame du temps de Shakspeare, quelque médiocre qu'il soit; les plus mauvais peuvent nous apprendre quelque chose sur les mœurs ou sur les habitudes littéraires de son siècle; mais j'ai tâché d'être bref en parlant de ceux qui n'offrent qu'un pur intérêt de curiosité. Ils ne doivent pas tenir plus de place dans l'histoire des lettres que les médailles

frustes n'en tiennent dans la numismatique et les monuments grossiers dans l'archéologie. S'il est nécessaire, pour apprécier une époque, de connaître tout ce qu'elle a produit, ce qui est vraiment beau mérite seul qu'on s'y arrête longuement.

Ici du reste on n'a qu'à choisir, non pas entre les belles pièces, mais entre les belles scènes et les beaux fragments. Dans ce vieux théâtre, où les chefs-d'œuvre sont rares, les grands effets dramatiques, les élans poétiques, les mouvements d'imagination, les traits comiques, les situations fortes, en un mot tout ce qui caractérise une génération vigoureuse et pleine de séve, abondent. Ces dramaturges, que nous connaissons si peu, ont des éclairs de génie et d'admirables hardiesses. On regrette, en étudiant leurs œuvres, de ne pouvoir en citer tout ce qui mérite d'être traduit, et plus encore peut-être, d'affaiblir nécessairement dans d'imparfaites traductions la beauté de ce qu'on en cite.

PRÉDÉCESSEURS

ET CONTEMPORAINS

DE SHAKSPEARE

CHAPITRE PREMIER

Théâtre anglais avant Shakspeare. — Ses origines. — Mystères et moralités. — Leur vitalité en Angleterre, et leur influence sur la formation du drame national. — Caractère moral des premières pièces anglaises. — Mélange du tragique et du comique. — Lutte entre les traditions du moyen âge et l'esprit de la renaissance. — Composition du public qui assistait aux premières représentations dramatiques. — La cour. — La reine. — Le peuple.

I

Y avait-il un théâtre en Angleterre quand Shakspeare a commencé à écrire pour la scène? Y a-t-il eu de son temps d'autres écrivains dramatiques populaires et applaudis? A-t-il formé une école et laissé après lui des successeurs? Est-il apparu seul dans un siècle peu propice aux conceptions dramatiques, ou bien n'a-t-il été au contraire que le représentant le plus glorieux d'une nombreuse génération de dramaturges en partie antérieurs, en partie postérieurs à lui? Ce sont là des questions plus d'une fois soulevées en France, mais plutôt indiquées que résolues,

auxquelles on n'a pas encore consacré d'ouvrage spécial, qu'on a peut-être trop considérées comme secondaires et que la critique doit cependant traiter à fond, si elle veut sortir de l'inévitable banalité des considérations générales pour arriver, par des faits nouveaux, à une connaissance plus particulière des drames de Shakspeare.

Après tous les commentaires, les hypothèses et même les exégèses dont Shakspeare a été l'objet en Angleterre, en Allemagne, en Amérique et en France, il paraît difficile d'ajouter quelque chose à l'interprétation directe de ses œuvres. On a plus de chances d'en renouveler l'étude, en regardant autour de lui et en cherchant quels ont été ses rapports avec ses contemporains. Parler de ses contemporains, c'est encore parler de lui. Il ne se sépare pas de son temps plus que Corneille du sien. Ceux qui l'isolent et qui s'enferment dans l'examen de ses pièces, sans vouloir étudier à côté de lui le théâtre du seizième siècle, s'exposent à ne pas démêler les qualités qui lui appartiennent en propre de celles qui lui sont communes avec d'autres, et surtout à ne pas comprendre l'importance du rôle qu'il joue dans l'histoire de l'art dramatique en Angleterre.

Car, il faut le dire tout de suite, l'art dramatique a eu en Angleterre une courte mais glorieuse histoire, et son plus grand développement coïncide précisément avec l'arrivée et le séjour de Shakspeare à Londres. Jamais depuis, à aucune époque, même quand les es-

prits étaient plus cultivés et le goût des plaisirs intellectuels plus répandu, le théâtre anglais n'a retrouvé une prospérité comparable à celle qu'il avait atteinte sous les trois règnes d'Élisabeth, de Jacques Ier et de Charles Ier. Hors de cette période de quatre-vingts ans qui s'étend de 1560 à 1640, on voit bien surgir çà et là quelques pièces remarquables, un ou deux drames de Dryden, l'*Orpheline* et la *Venise sauvée* d'Otway, le *Caton* d'Addison, les comédies de Shéridan, le *Douglas* de Home. Mais l'ensemble des compositions dramatiques ne répond ni à l'éclat des autres genres littéraires, ni au souvenir impérissable des drames du seizième siècle. Ainsi le théâtre en Angleterre n'a été vraiment fécond et florissant que depuis l'avénement d'Élisabeth jusqu'au moment où les puritains, vainqueurs de Charles Ier et de la royauté, interdirent dans toutes les villes les représentations dramatiques, fermèrent les salles de spectacle et supprimèrent, par un décret, toute une branche de la littérature, aussi facilement que l'inquisition en Espagne arrêtait tout essor littéraire.

Dans ce court espace de temps qui ne comprend pas même un siècle, l'art dramatique avait déjà passé par toutes les phases d'une longue existence : il était né, il s'était développé, il avait grandi, il s'était élevé au plus haut degré de gloire, et enfin il inclinait vers sa ruine, il renfermait déjà tous les germes de la décadence lorsque l'austérité des sectaires lui porta le der-

nier coup. C'est l'histoire de ces vicissitudes que j'entreprends aujourd'hui, en les rattachant par un lien naturel au nom de Shakspeare et au volume que je lui ai consacré. Les œuvres de Shakspeare sont comme le point culminant de ce mouvement dramatique. Avant lui on s'élève, après lui on descend. Il porte à la perfection l'art qu'il a trouvé imparfait, et quand il a conquis le succès et la gloire, il transmet son héritage à des successeurs moins heureux qui le laissent s'amoindrir entre leurs mains.

De ces périodes diverses qu'a traversées le théâtre anglais, la moins connue peut-être, même en Angleterre et en Allemagne, où l'on étudie si sérieusement Shakspeare, c'est la première, et ce n'est pas à coup sûr la moins curieuse. Si nous tenons à savoir quelle influence il a exercée de son vivant et après sa mort sur le drame anglais, avec quel intérêt ne devons-nous pas suivre les commencements de son génie et chercher dans les productions de ses prédécesseurs ce qu'il a pu leur emprunter, ce qu'il a mêlé d'imitations et de souvenirs à la trame originale de ses pièces? Quelle que soit l'originalité que nous lui accordions, il serait puéril de croire que son théâtre soit sorti un jour tout entier de sa tête, comme Pallas sortit de la tête de Jupiter. Personne n'échappe, même parmi les esprits les plus grands et les plus inventifs, à cette loi de la nature humaine qui nous rend tributaires, dans notre développement intellectuel, du siècle où nous vivons et de la gé-

nération qui nous précède immédiatement, comme nous le sommes d'autre part de nos parents et de notre race.

Shakspeare est un Anglo-Saxon, né à la campagne et enfant du peuple. Mille détails de ses œuvres nous l'apprendraient si nous ne le savions pas. Quel autre qu'un Anglais parlerait avec cet enthousiasme de la vieille Angleterre, en rappellerait comme lui les souvenirs de gloire et en conserverait avec une pieuse fidélité les traditions, les coutumes locales et les poétiques légendes? Ne reconnaît-on pas une des qualités de la race à laquelle il appartient dans le respect de la loi morale et des liens sociaux qu'il témoigne en toute occasion? Quel autre qu'un poëte campagnard, habitué depuis son enfance aux scènes rustiques, trouverait instinctivement ces images vives et précises qui peignent aux yeux les idées abstraites par des comparaisons empruntées aux scènes variées de la nature? S'il n'avait pas vécu de la même vie que le peuple, parlerait-il si facilement la langue des pauvres, des ouvriers, des paysans; saurait-il, comme eux, exprimer sa pensée en termes familiers et pittoresques, et composer ces dialogues populaires où l'on ne sent pas un instant la trace de l'effort et qui nous donnent si complétement l'illusion de la réalité?

Puisque nous reconnaissons à des signes certains ce que Shakspeare doit à sa nationalité et à sa condition première, ne pourrions-nous pas découvrir avec la même certitude les traces que le goût de son temps et

les exemples de ses prédécesseurs immédiats ont laissées dans ses œuvres? N'y a-t-il pas surtout dans les productions de sa jeunesse, des combinaisons dramatiques, des effets de scène et des formes de langage qu'il n'aurait jamais employés, s'il n'en avait trouvé la tradition établie avant lui au théâtre? N'a-t-il pas subi des influences qui ont duré, et ne porte-t-il pas la marque des écoles qui lui sont antérieures, s'il y en a eu, comme il porte celle de sa naissance et de la profession de son père?

II

Je suis persuadé qu'on peut répondre avec précision à ces importantes questions, mais il faut pour cela faire l'histoire complète du théâtre anglais avant Shakspeare. Le meilleur moyen de le bien connaître lui-même, c'est de bien connaître ses prédécesseurs.

Il en a eu de nombreux, depuis les auteurs obscurs des mystères du moyen âge, et de ces pantomines populaires dont il s'est souvenu dans *Hamlet*, jusqu'à l'élégant Lyly, et jusqu'au tragique Marlowe. Les premiers ne nous arrêteront pas longtemps. Il nous suffira, sans revenir sur le lieu commun épuisé des origines de l'art dramatique de l'Europe, de signaler les éléments durables que le théâtre anglais a gardés des deux périodes primitives qu'il a traversées, comme tous les théâtres du continent, celle des *Mystères* et celle des *Moralités*;

car il a eu cette heureuse fortune de ne pas se détacher de ses origines autant que le nôtre, et de ne pas briser les liens qui l'unissaient aux traditions nationales et populaires. En Angleterre, il est resté sur la scène, aussi bien que dans la poésie, quelque chose du moyen âge, et parmi les causes qui ont contribué à rendre si glorieux pour les lettres le règne d'Élisabeth, il n'en est pas peut-être de plus puissante que cet attachement au passé qui subsiste chez les plus grands écrivains du seizième siècle, à côté des besoins nouveaux d'élégance qu'apporte avec lui l'esprit de la Renaissance. C'est à cela qu'ils ont dû de demeurer si originaux, malgré toutes les occasions d'imitation qui s'offraient à eux. Aucun d'eux, ni Spenser, ni Marlowe, ni Raleigh, ni Shakspeare, ne se soumet à l'influence des idées étrangères, au point de renoncer, par amour pour l'art correct et mesuré des Italiens, aux vieilles franchises de l'esprit anglais. Tout en reconnaissant le mérite de l'harmonie et de l'unité dans les œuvres littéraires, ils ne veulent enchaîner par aucune règle cette féconde imagination des races du Nord, d'où sort, avec la fantaisie et le désordre capricieux de l'inspiration, la poésie vivante du monde moderne. Ils admirent et ils imitent l'Italie et l'antiquité, mais ils se défendent contre l'uniformité que les races latines acceptent pour elles-mêmes et qu'elles érigent volontiers en loi nécessaire.

C'est ainsi qu'ils sauvent, dans un siècle tout impré-

gné de souvenirs classiques, au milieu des traductions de Sénèque le tragique, de Virgile et du Tasse, tout ce qui pouvait se sauver encore des légendes, des fictions populaires et des traditions du moyen âge. Même quand ils prononcent des mots nouveaux pour exprimer de nouvelles formes de l'art, ils ne détruisent pas les formes anciennes. La tragédie et la comédie étaient déjà créées depuis longtemps, sans que pour cela l'esprit des mystères et des moralités eût disparu du théâtre, sans même qu'on cessât d'en composer et d'en représenter, tant était grande chez les Anglais la force de l'usage. On joua des mystères à Chester jusqu'en 1577, à Coventry jusqu'en 1591, à Newcastle jusqu'en 1598, c'est-à-dire après que Lyly, Marlowe, Kyd, Greene et Shakspeare avaient déjà complétement renouvelé l'art dramatique. Les moralités, postérieures aux mystères, nées sous Henri VI, du besoin de perfectionner ceux-ci, s'étaient développées sous Henri VII et régénérées sous Henri VIII par une tendance satirique qui en excluait les abstractions pour y substituer la peinture des mœurs réelles et des attaques directes contre les personnes. Sous Élisabeth elles survivent, elles aussi, aux plus grands succès de la tragédie et de la comédie, et elles ne s'éteignent qu'au commencement du dix-septième siècle, regrettées du peuple et même de la cour. Peu de temps avant de mourir, en 1601, la reine assistait encore à la représentation de la *Lutte de l'Économie et de la Prodigalité*, pièce morale et allégorique,

où elle se reconnaissait sous les traits de l'*Économie*.

Une vitalité si opiniâtre atteste la conformité de ces vieux divertissements avec le génie national de l'Angleterre. Toute la nation y tient jusque dans leur décadence, parce qu'ils sont sortis de ses entrailles, et qu'elle y trouve la fidèle expression de ses instincts les plus divers, de ses tendances sérieuses aussi bien que de sa gaieté originale. Témoins d'un tel symptôme de l'opinion, les dramaturges, qui fondaient alors un théâtre nouveau, auraient commis une faute irréparable s'ils l'avaient méconnu et s'ils avaient voulu briser violemment les liens qui attachaient le peuple à ses anciens plaisirs. Ils eussent compromis à coup sûr, dans une semblable tentative, le sort de l'art dont ils tenaient dans leurs mains les destinées; s'ils avaient rompu d'une manière définitive avec le passé, ils auraient perdu les sympathies de la foule et avec elles leur principale force. Que devaient-ils faire au contraire pour ménager l'esprit public, tout en lui proposant les seules formes qui fussent désormais compatibles avec le progrès de la culture littéraire en Angleterre? Changer le moule des moralités évidemment insuffisant pour les développements futurs du drame, mais en conserver soigneusement ce qui les rendait populaires et ce qui tenait au fond même du génie de la race anglo-saxonne.

C'est ce que firent les plus habiles et les plus originaux d'entre eux, mais non pas tous, comme nous le

verrons plus tard. Ils gardèrent les deux éléments essentiels de toutes les pièces du moyen âge, la moralité du drame et le mélange du tragique et du comique. Sous leur plume le drame resta éminemment moral, c'est-à-dire qu'il aboutit toujours à un dénoûment conforme à la justice et que le méchant continua à y être puni, non pas seulement par le remords, mais par un châtiment matériel et visible destiné à servir de leçon aux spectateurs. En même temps le mal n'y fut presque jamais présenté sous des couleurs séduisantes. Ils le peignirent au naturel, dans toute sa laideur, et ils en exagérèrent plutôt qu'ils n'en adoucirent l'expression, afin de ne pas laisser de doute dans l'esprit du public sur l'horreur qu'il doit inspirer.

Quant au mélange du tragique et du comique, c'est ce qu'il y a de plus commun dans les productions du moyen âge. On le retrouve partout dans les œuvres qui caractérisent l'esprit de l'époque. Sur les murs extérieurs des cathédrales gothiques les scènes bouffonnes et souvent cyniques alternent avec les sujets les plus graves. Dans la *Divine Comédie*, ce grand monument de l'art romantique élevé par un homme du Midi à un moment de transition, avant que l'Italie se fût prononcée pour le goût classique qu'elle devait préférer quelques années plus tard, Dante jette au milieu de la description des supplices de l'enfer quelques plaisanteries burlesques à l'adresse des démons. Les mystères et les moralités se ressentent trop des idées qui dominaient

au temps où ils furent conçus, ils en sont le reflet trop fidèle pour ne pas en conserver le trait dominant. Là aussi comme dans l'architecture, comme dans la poésie, comme à la cour des princes où les chanteurs ambulants, les jongleurs et les baladins recevaient un accueil aussi favorable que les politiques et les hommes de guerre, où le fou du roi obtenait souvent par sa gaieté plus de priviléges que les plus grands seigneurs, le plaisant et le sérieux sont indissolublement unis. Dans les mystères, près de la sublime figure de Jésus, on voyait apparaître la grotesque physionomie du diable, telle que se la figurait la crédulité populaire, les cornes sur la tête, le pied fourchu, le trident à la main. C'était lui qu'on chargait de divertir les spectateurs par les mésaventures dont il était la victime et par les quolibets qu'il échangeait avec ses adversaires. Dans les moralités, le personnage abstrait du Péché ou du Vice prit la place de Satan, et sous son vêtement bariolé comme celui d'Arlequin, il devint à son tour l'objet de la risée publique.

Ainsi les premiers essais de l'art dramatique en Angleterre, aussi bien que dans le reste de l'Europe, renferment toujours un élément comique, et cet élément comique est représenté par le principe du mal. Nous savons maintenant, avant même de constater le goût particulier du peuple anglais pour le mélange du tragique et du comique, et le succès qu'obtenaient, en flattant l'instinct populaire, les prédécesseurs immé-

diats de Shakspeare, d'où vient à celui-ci la tradition qu'il conserve au même titre que tant d'autres souvenirs du moyen âge; et surtout nous comprenons pourquoi, dans ses tragédies les plus sombres et les moins mêlées de comique, il associe l'idée de la plaisanterie à celle de la méchanceté, et fait de ses méchants des bouffons. Lorsque Richard III et Jago rient de la sottise humaine et se moquent de leurs victimes, ils sont les héritiers directs de Satan et du Péché. Au fond de leurs railleries et de leur cynique ironie perce le vieil esprit des mystères et des moralités. Un autre dramaturge du dix-septième siècle, Webster, a mieux marqué encore la continuation de la même tradition dans les rôles de Flamineo et de Bosola, qui sont les plus amusants et les plus criminels de ses personnages [1].

Rien du reste n'est plus conforme au génie des Anglo-Saxons que le mélange du plaisant et du sérieux. Ils ont mis de tout temps de la gaieté dans les sujets les plus graves. C'est le trait commun des plus anciens et des plus récents de leurs écrivains. Depuis Chaucer jusqu'à Byron et jusqu'à Thackeray, que de grandes et nobles œuvres variées par le badinage et même par la bouffonnerie! Les *Contes de Cantorbery* sont aussi amusants que touchants. La plupart des personnages y ont un côté sérieux et un côté comique. La chaste sœur Églantine, avec toutes ses vertus solides, parle, mange

[1] Voy. *Vittoria Corombona* et *la Duchesse d'Amalfi*.

et marche en personne un peu ridicule. La marchande de Bath enterre joyeusement ses cinq maris dans le cours d'une dissertation très-grave sur le mariage. Le chevalier lui-même, malgré ses prouesses en Palestine et ses vaillants coups d'épée, n'échappe pas à l'ironie du poëte, et lorsqu'il raconte la pathétique histoire de Palamon et d'Arcite, il entremêle son récit, dont le ton est en général si élevé, de réflexions joviales. Il n'est pas jusqu'à Griselidis, jusqu'à l'héroïne admirable du dernier des contes de Boccace, qui, en passant dans le poëme anglais, n'y paraisse quelquefois travestie[1]. L'indéfinissable *humour* qui donne tant de prix à quelques-uns des ouvrages les plus célèbres de la Grande-Bretagne n'est guère autre chose qu'une manière plaisante et imprévue de présenter des idées sérieuses. Il y entre de l'imagination, du bon sens, de l'observation; mais, à plus haute dose que tout le reste, il y entre de la gaieté.

A travers toutes les époques de l'histoire d'Angleterre, ce double courant de gravité et de verve comique se continue dans les œuvres les plus populaires. Un seul événement, la victoire des puritains, suivie de l'établissement de la République, l'interrompt pendant quelques années. De 1640 à 1660, il est défendu de

[1] Voy., sur Chaucer, M. Villemain, *Journal des savants*, avril 1837; M. Delécluze, *Revue française*, février 1838 ; M. Gomout, *Chaucer*, analyse et fragments, 1 vol. in-12; Paris, Amyot, 1847; M. Sandras, *Études sur Chaucer*, 1 vol. in-8 ; Paris, Durand, 1859, et M. Taine, *Journal des Débats*, 1862.

rire dans toute l'étendue du territoire anglais. Chacun n'y est occupé que de son salut, et le salut ne peut se faire que tristement. Mais à la Restauration, et ce ne fut pas une des moindres causes du rappel de Charles II, comme l'esprit public se dédommage de la longue pénitence qui lui a été imposée! Quel empressement à rouvrir les théâtres, et quel débordement de poésies héroï-comiques dont les ennemis de la vieille gaieté nationale, les puritains, font tous les frais! Comme on respire à l'aise en retrouvant le droit innocent de badiner, sans cesser d'être au fond et de paraître sérieux!

Depuis lors les Anglais n'ont plus perdu ce droit, et ils en ont largement usé. Dans les genres les plus divers, dans la prose morale, dans le roman, dans la poésie, dans l'éloquence de la chaire, dans l'éloquence politique, ils sont revenus à cette vieille coutume de leurs pères, de relever par une pointe de gaieté humoristique l'expression des pensées les plus fortes et des sentiments les plus nobles. Quoi de plus sensé et cependant de plus plaisant dans la forme que le *Spectateur* d'Addison? de plus profond et de plus bouffon que le *Voyage de Gulliver?* Le *Tom Jones* de Fielding est rempli de plaisanteries sur le dialecte du comté de Sommerset. Le vicaire de *Wakefield* nous fait rire par ses bons mots, avant de nous toucher par sa bonté et par son courage. Walter Scott n'a-t-il pas mis dans ses romans les plus pathétiques des personnages bouffons : dans *Lucie de Lammermoor*, Caleb, le

domestique d'Edgar de Ravenswood; dans *Ivanhoë*, Wamba, le fou de Cédric, et dans l'*Antiquaire*, le mendiant Orchiltree? Les poëtes modernes, même les plus tristes, ont leurs accès de bonne humeur, et de mélancoliques ils peuvent facilement devenir bouffons. Après *Lara* et après *Manfred*, qui se serait douté que Byron écrirait *Don Juan*, qui est peut-être l'expression la plus vraie de son génie, parce qu'elle en est la plus complète et qu'elle nous montre que sous le désenchantement du sceptique, sous le dédain du patricien, il reste quelque chose de la libre gaieté des vieux Anglo-Saxons? Childe-Harold riant d'un gros rire et faisant des calembours, au retour de son odyssée mélancolique, quelle lumière cela jette sur la complexité du caractère anglais! Notre René n'a pas de ces contrastes. Il est resté jusqu'au bout grave et fier.

Nos orateurs politiques aussi restent sérieux, plus constamment sérieux que les orateurs anglais. Personne ne se permettrait en France les bouffonneries dont lord Palmerston ne manque jamais d'égayer ses discours, et qui ont le privilége d'amuser les trois royaumes. Mais les Anglais ne s'y trompent pas; ils savent bien que ces plaisanteries ne sont que l'assaisonnement d'un grand bon sens et d'une grande fermeté d'opinion. Peu leur importe ce qu'elles ont de vulgaire; ils ne tiennent pas à ce que l'esprit soit délicat, pourvu qu'il frappe juste et qu'il donne de la saveur à de saines et patriotiques idées. Il y a des mo-

ments où une tournure, une image familière, quelques mots un peu crus mais pittoresques, font plus d'effet sur eux que la phrase la mieux ornée. Ils n'ont pas deux sortes de goût, le goût des gens éclairés et le goût des gens du peuple. A certaines heures chacun est du peuple. Le plus grand seigneur, le plus parfait gentleman ne plaisante pas autrement que le matelot ou l'ouvrier. Celui qui boxe comme eux peut bien plaisanter comme eux. C'est le même sang qui coule dans leurs veines, le sang des rudes Anglo-Saxons, et tous, même les plus polis et les plus adoucis par la civilisation, ont gardé quelque chose de la brutalité native. Tel habitant de Pall Mall ou de Piccadilly vous frappera par la réserve et la dignité de ses manières. Mais que ses passions soient en jeu, qu'il soit fortement ému ou qu'il s'abandonne librement dans une conversation familière à ses instincts naturels, vous verrez l'Anglo-Saxon reparaître, violent, énergique et jovial. Il n'y a jamais eu chez eux une société séparée en deux classes, comme elle l'a été si longtemps chez nous : les gens délicats, cultivés, et les gens grossiers. En Angleterre, la délicatesse et la grossièreté sont moins loin l'une de l'autre. Il y avait certainement une bien plus grande différence entre un gentilhomme de la cour de Louis XIV, un Lauzun ou un Gramont, et un de ces paysans français que La Bruyère compare à des animaux attachés à la terre, qu'entre un courtisan de Charles II, un Rochester ou un Buckingham, et un Anglais du peuple.

Le jour où Rochester était ivre, il parlait aussi crûment que le dernier de ses palefreniers, tandis que les familiers du duc d'Orléans mettaient dans leur ivresse une sorte d'atticisme. Aujourd'hui encore nous ne prenons guère de formes de langage au peuple; c'est lui qui nous les prend. En Angleterre, au contraire, il impose les siennes, ou plutôt tout le monde se sert naturellement et sans scrupule de celles qui lui sont habituelles. C'est surtout dans les *meetings*, dans les assemblées électorales, que triomphe cette éloquence populaire qui ne recule devant aucune trivialité et devant aucun genre de plaisanterie pour faire passer des idées souvent justes, neuves, utiles. Là, comme dans la plupart des grandes œuvres de la littérature anglaise, le comique, le bouffon même, est l'accompagnement nécessaire de ce qu'il y a de plus sensé et de plus grave, et bien loin de nuire à l'effet de la parole, ce mélange lui donne plus d'accent, d'originalité et de saveur.

Ainsi le contraste du ton plaisant et du ton grave que les auteurs des mystères et des moralités rapprochaient dans une même œuvre, suivant le goût du moyen âge, n'était pas seulement en Angleterre un accident passager et l'expression éphémère des tendances d'une époque; c'était ce qui répondait le mieux aux besoins naturels de l'esprit anglais et ce qui en représentait le plus complétement la merveilleuse complexité. Dès lors, quoi de plus simple que le

théâtre, cet écho des sentiments populaires, le théâtre qui vit de succès et qui ne peut réussir qu'à la condition de rester en parfaite harmonie avec le public auquel il s'adresse, conservât la tradition qui lui venait des plus vieilles représentations dramatiques et dont il ne pouvait méconnaître la puissance? Telle fut, nous l'avons dit, l'opinion des principaux prédécesseurs de Shakspeare. Ces partisans de l'art libre et varié du moyen âge réclamaient en même temps pour leurs productions tous les genres de liberté. Il ne s'agissait pas seulement pour eux de maintenir sur la scène le mélange traditionnel du tragique et du comique. Ils entendaient ne se soumettre à aucune règle qui pût enchaîner leur imagination et n'accepter d'autre obligation que celle de satisfaire le public. Pour cela tous les moyens leur étaient bons. Ils ne se refusaient rien de ce qui était de nature à plaire aux spectateurs. Personnages nombreux, intrigues compliquées, péripéties multipliées, apparitions fantastiques, tableaux changeants, sujets aussi étendus que la vie d'homme la plus longue, scènes de carnage : ils se permettaient tout, à la seule condition de réussir. Ils ne s'inquiétaient pas de savoir s'il y avait quelque part une théorie de l'art dramatique. Leur théorie à eux était le succès. A leurs yeux la fantaisie était souveraine, comme elle l'avait été antérieurement dans toutes les œuvres de l'art.

Mais si le goût d'une liberté illimitée dominait chez la plupart des dramaturges, il rencontrait, dès l'ori-

gine même du théâtre, une vive opposition fondée sur la connaissance du drame antique et sur le désir de l'imiter. Au seizième siècle, l'Angleterre, longtemps isolée, livrée à ses propres traditions, étrangère à l'activité littéraire des nations du Midi, recevait enfin à son tour le contre-coup de la Renaissance. Un monde entier se révélait à elle, le monde ancien qu'elle n'avait fait qu'entrevoir jusque-là et qui devait lui inspirer, comme à tous les peuples qui y pénètrent pour la première fois, une irrésistible admiration. Là, comme partout, l'antiquité fit sur-le-champ, avec une étonnante rapidité, la conquête des intelligences. Au commencement du siècle on ne connaissait presque rien des anciens; quelques années plus tard, on se mit à les lire dans les traductions françaises, puis dans les traductions italiennes, avant qu'ils eussent été traduits en anglais, ce qui ne tarda guère. On voulut connaître aussi leurs meilleurs imitateurs; on s'attacha aux poëtes italiens, surtout à l'Arioste et au Tasse, et aux écrivains français qui avaient eu le goût classique. Dans cette revue des richesses de l'antiquité, on découvrit nécessairement le théâtre des Grecs et des Latins; mais, comme les Latins furent infiniment mieux et plus tôt connus que les Grecs, excepté pourtant Platon, dont l'Académie platonicienne de Florence avait fait une étude spéciale, ce fut surtout le théâtre latin qui attira l'attention des lettrés anglais.

Ils y trouvèrent des genres distincts et des pièces

d'une forme parfaitement déterminée, d'une part les comédies de Plaute et de Térence, de l'autre les tragédies de Sénèque; ils lurent l'Art poétique d'Horace, où sont résumées, d'après Aristote, les règles de chaque genre, et ils songèrent à naturaliser en Angleterre le drame antique. Ils firent en ce sens, au début de l'art dramatique, de louables efforts qu'eux et d'autres ne cessèrent de renouveler, tant qu'il y eut un théâtre; ils crurent de bonne foi que leur cause était celle des vrais principes et des saines idées; ils la défendirent avec énergie par tous les moyens dont ils disposaient, dans des brochures, dans des préfaces et dans les prologues de leurs pièces; ils composèrent en son honneur une sorte d'art poétique dont Sidney fut le rédacteur, et chaque fois qu'ils écrivirent pour la scène, ils calquèrent leurs tragédies et leurs comédies sur celles des Latins. Tentative dangereuse, qui eût pu étouffer, sous l'imitation, le génie original des dramaturges anglo-saxons, mais qui échoua devant les sympathies obstinées du peuple anglais pour une forme plus libre et plus large et devant le génie des poëtes qui interprétèrent le sentiment populaire!

Ceux-ci n'en eurent pas moins une longue et redoutable lutte à soutenir, lutte où après avoir eu plusieurs fois l'avantage, et s'être crus vainqueurs, ils se virent attaqués de nouveau par d'opiniâtres adversaires et menacés de perdre la victoire, à moins de redoubler d'audace et de succès.

III

Dès les premiers débuts de l'art dramatique, avant Shakspeare, la guerre des deux écoles commence. Nous allons en trouver la trace dans les plus anciennes pièces du théâtre anglais. Les unes se rapprochent des moralités, les autres des tragédies de Sénèque; d'autres réalisent un compromis entre les tendances opposées et ressemblent par certains côtés au drame ancien, tandis qu'au fond elles s'inspirent de l'art du moyen âge. Ajoutons à cette double influence qu'exercent sur les commencements de la scène l'imitation de l'antiquité et le souvenir des traditions nationales, la popularité qu'acquit de bonne heure en Angleterre le drame espagnol avec ses péripéties nombreuses, ses incidents romanesques et sa merveilleuse fantasmagorie, et nous aurons l'idée des éléments divers qui vont concourir à la formation de ce grand théâtre, le seul qu'ait eu l'Angleterre et le plus fécond peut-être des théâtres modernes.

Ce qui y domine d'abord à première vue, c'est la variété des sujets et des formes, la hardiesse des essais, l'ardente émulation des dramaturges, leur confiance en eux-mêmes et dans le public, et l'inépuisable fertilité de leur invention. En quelques années, à partir de 1560, tous les genres, tragédie, tragi-comédie, comédie burlesque et comédie sérieuse, pièce de cour, masque, drame bourgeois, pastorale, sont abordés et

traités à la fois. Je vois dans cet empressement à produire, l'annonce d'une puissante génération d'auteurs dramatiques. Mais j'y vois aussi la preuve certaine que le peuple anglais méritait d'avoir un théâtre et qu'il en a été lui-même le principal fondateur. Le public est nécessaire au développement de l'art dramatique plus qu'à celui de tout autre genre littéraire. Sans public, personne n'écrit pour la scène. Or, y en eut-il jamais en Angleterre de plus propre à exciter le génie que celui qui assistait, de 1560 à 1581, à l'ouverture des premiers théâtres? Qu'on se représente d'abord sur la scène même, devant les acteurs, comme cela se fit si longtemps chez nous, la brillante noblesse qui entourait Élisabeth, hommes de guerre, navigateurs, politiques, poëtes de cour, esprits cultivés nourris de la lecture des anciens et des Italiens, platoniciens subtils ou puritains lettrés : Leicester, observateur pénétrant du cœur humain, plus capable qu'un courtisan vulgaire de démêler la vérité des passions dramatiques; Sidney, la fleur de la chevalerie anglaise, le futur candidat à la couronne de Pologne, méditant le roman pastoral de l'*Arcadie;* l'amiral Drake venu à Londres entre deux expéditions; le jeune Bacon conduit par son père le chancelier à la représentation de quelque masque et y prenant le goût de ces divertissements poétiques, dans lesquels il excella lui-même[1];

[1] En 1595, le comte d'Essex reçut la reine au palais d'York,

Oxford, Dorset, Pembroke, aussi Italiens qu'Anglais par le goût et par la culture; Burghley lui-même, le sévère Burghley, plus occupé de politique que de belles-lettres, mais soucieux des choses de l'esprit et digne de les comprendre, comme le prouve la savante éducation qu'il fit donner à sa fille lady Coke.

Au milieu de ces hommes dont quelques-uns furent grands et qui tous illustrèrent leur patrie, replaçons Élisabeth, telle qu'elle fut dans les premières années de son règne, curieuse de tout ce qui intéressait la gloire des lettres, attentive aux belles formes et au beau langage, prodigue, non de son argent, — elle ne fut jamais généreuse, — mais de compliments pour les auteurs et pour les acteurs; trop disposée peut-être à aimer les raffinements et le bel esprit et d'un goût peu sûr, mais désireuse d'honorer le talent partout où elle le trouvait, et de s'en parer comme du plus riche ornement de sa couronne; surtout accommodante et point tracassière, laissant à la porte du théâtre le despotisme inquiet qu'elle portait dans les questions politiques, et accordant aux poëtes toute latitude dans la composition et dans la manière de traiter leurs sujets, pourvu

dans le Strand. Bacon, alors l'ami ou plutôt le protégé du comte, composa pour cette circonstance un masque fort agréable, où il avait introduit une allusion au récent voyage de Raleigh en Amérique, espérant peut-être ainsi réconcilier les deux rivaux. Mais Essex, implacable dans sa haine contre Raleigh, effaça de sa main les vers où il était question de lui. Une copie des vers supprimés par Essex existe encore dans le *State paper office.*

qu'elle y reçût son grain d'encens; assistant aujourd'hui à la représentation d'un drame classique, demain à celle d'une moralité, un autre jour à celle d'un drame romanesque, et quoiqu'elle eût au fond ses préférences, n'imposant jamais son opinion à ceux qui écrivaient pour elle. Elle servit mieux le théâtre anglais par cette tolérance que Richelieu ne servit le nôtre par son autorité. Elle était femme, reine absolue et poëte; elle avait, dit-on, traduit une tragédie de Sénèque, et cependant elle eut le bon sens de ne pas prendre parti entre les écoles qui se partageaient la scène, tandis que le ministre de Louis XIII, aussi impérieux en littérature qu'en politique, imposa aux écrivains français le dogme des trois unités et décida, par un acte de sa volonté toute-puissante, de la régularité qui pesa sur la scène française pendant tout le dix-septième siècle. Richelieu enchaîna la liberté de Corneille; Élisabeth ne mit pas la plus petite entrave au génie de Shakspeare.

Elle rendit à l'art dramatique d'autres services encore. Elle donna aux troupes d'acteurs une organisation régulière qui assurait leur existence; elle en prit une sous son patronage spécial, et elle défendit le théâtre contre les attaques dont il était l'objet de la part des prédicateurs et des pamphlétaires puritains. Si elle avait cédé aux instances que faisaient auprès d'elle certains ministres et même des magistrats de la Cité de Londres, elle aurait coupé court aux repré-

sentations dramatiques. Mais elle ne cessa au contraire de les encourager de sa présence. Il n'y eut pas sous son règne une pièce de quelque importance qui ne fût jouée devant elle. Elle témoignait ainsi, outre son goût littéraire, sa profonde intelligence des besoins de son peuple. Comment cette princesse, qui ménageait avec tant de soin sa popularité et qui, malgré son caractère impérieux, faisait appel à l'opinion publique chaque fois qu'elle craignait d'être mal jugée, comme elle le fit après la condamnation de Marie Suart et celle du comte d'Essex, n'eût-elle pas compris que ce qu'il y a de plus cher à une nation, ce sont ses plaisirs, et qu'essayer de l'en priver, c'est s'exposer gratuitement à l'irriter? Le nombre des salles de spectacle construites en quelques années — qui était de huit avant 1580, moins de vingt ans après la représentation de la première tragédie et de la première comédie, et qui fut bientôt de onze — l'affluence du public qui, de tous les points de la ville, s'y rendait chaque jour, lui apprenaient assez quelles étaient les prédilections de la foule.

Quel plus noble plaisir eût-elle pu d'ailleurs proposer aux habitants de Londres que celui au-devant duquel ils couraient d'eux-mêmes? Ne devait-elle pas s'applaudir de leur voir préférer une jouissance intellectuelle à des plaisirs grossiers? C'était un symptôme heureux pour la gloire future de l'Angleterre, que cette curiosité nouvelle et générale des esprits. Il semblait

qu'un souffle littéraire eût passé sur la nation et eût réveillé jusque dans les classes inférieures des instincts endormis. Ce n'étaient pas seulement les nobles, les bourgeois de la cité, les marchands enrichis qui se pressaient au théâtre. Tout le peuple s'y précipitait : ouvriers, soldats, matelots, paysans de passage à Londres ou venus exprès des environs, tous affluaient à la porte des salles de spectable déjà trop étroites et trop peu nombreuses pour les contenir. Empressement digne d'un grand pays et bien propre à remplir d'ardeur les écrivains dramatiques! Bien plus encore que les applaudissements d'un petit nombre de lettrés et que la bienveillance de la cour, ce fut là ce qui les éleva au-dessus d'eux-mêmes et ce qui remplit d'un enthousiasme fécond toute une génération de jeunes dramaturges. Quelle joie pour eux, quel enivrement que de se sentir ainsi soutenus par les sympathies populaires; de tenir suspendus au fil d'une action dramatique ces spectateurs sincères et expansifs, parmi lesquels on sentait circuler l'âme d'un grand peuple, encore neuf aux impressions de la scène ; de provoquer leurs rires ou leurs larmes, et d'exciter chez eux, à certains moments, ces transports passionnés et bruyants, par lesquels les masses ont besoin de témoigner une admiration dont aucun préjugé, aucune mode, aucune convenance ne modère l'expression !

Ce sont là les vrais, les grands succès qui échauffent les imaginations et qui produisent les chefs-d'œuvre.

S'adresser à la foule, agir sur elle, ne redouter ni prévention dédaigneuse, ni parti pris d'indifférence, ni théorie préconçue, savoir que chaque mot sorti du cœur sera compris avant d'être jugé, que chaque plaisanterie sera accueillie avec candeur et récompensée par le rire irrésistible de mille lèvres frémissantes, c'est là ce qui excite et ce qui double le génie du poëte. En ce sens, on peut dire que le public anglais du seizième siècle créa le théâtre anglais. Les salles de spectacle étaient misérables, la scène sans ornements et sans décors, les spectateurs du parterre obligés de se tenir debout dans un espace découvert, exposés à la pluie et au soleil; un drapeau déployé indiquait que la représentation allait commencer; une tenture noire, qu'on jouait une tragédie; un écriteau, que le lieu de la scène changeait[1]. Rien n'était plus barbare. Auteurs et acteurs manquaient des plus simples ressources matérielles. Mais le public leur en tenait lieu; ses applaudissements remplissaient les salles nues; son enthousiasme transformait ces représentations mesquines en triomphes éclatants; à la place des secours du machiniste, il apportait aux poëtes dramatiques une force dix fois supérieure, celle de sa curiosité et de son ardente sympathie. Quel luxe de décors eût valu, pour le succès d'un drame, le concours d'avance acquis d'une

[1] Voy. les curieux détails que M. Philarète Chasles a donnés sur les représentations dramatiques dans ses savantes et spirituelles *Études sur Shakspeare*. Paris, Amyot.

foule attentive, passionnée, qui ne laisse rien échapper sans le reconnaître, des efforts qu'on fait pour lui plaire, et qui paye en popularité immédiate et effective toutes les heureuses audaces du génie !

L'Angleterre a bien pu, après le seizième siècle, construire des théâtres somptueux et couvrir la scène de décors; mais elle n'a pas retrouvé pour les animer le public des anciens jours; elle n'a pas retrouvé non plus les grands dramaturges du même temps. L'art et le public avaient disparu à la fois, comme si l'un ne pouvait subsister sans l'autre. C'est du reste assez pour la gloire d'un peuple que d'avoir eu au théâtre quatre-vingts années aussi bien remplies que celles qui s'écoulent de 1560 à 1640. Il est temps de montrer combien elles ont été fécondes et heureuses.

CHAPITRE II

Premiers essais de comédie sous Henri VIII. — Intermèdes de John Heywood. — Leur ressemblance avec les *Contes de Canterbury*. — Pièces bouffonnes sous Élisabeth. — Comédies improvisées. — Comédiens auteurs. — Drame classique. — *Gorboduc* de Sackville. — Question des trois unités avant Shakspeare. — Art poétique rédigé par Sidney dans sa *Défense de la poésie*. — Impuissance et impopularité de l'école classique. — Whetstone. — Daniel. — La comtesse de Pembroke. — Brandon.

I

Quoique le théâtre anglais ne date réellement que du règne d'Élisabeth, il y avait eu cependant, sous Henri VIII, quelques efforts pour renouveler la source trop peu dramatique des mystères et des moralités, et, sans atteindre ni à la vraie comédie ni à la vraie tragédie, on avait fait un pas pour s'élever jusque-là. Les intermèdes de John Heywood, dont le titre diffère déjà de celui des moralités, ressemblent à un commencement d'art dramatique. Ce sont des pièces gaies, destinées à amuser le roi, et, si elles sont encore dépourvues d'action, elles renferment déjà des esquisses de caractères empruntées aux mœurs anglaises, ce qui est assurément un progrès sur toutes les œuvres antérieures. Dans le meilleur de ses intermèdes, les 4 P's, qui figurent généralement en tête des recueils du vieux

théâtre anglais, Heywood met en présence un pèlerin, un marchand d'indulgences, un apothicaire et un colporteur, et leur donne successivement la parole. Il ne les fait pas agir, et c'est là son tort; mais il les fait parler de façon à les rendre vivants pour nous. Il sort ainsi des abstractions dans lesquelles s'enfermaient les auteurs des pièces morales, et il nous présente pour la première fois des personnages réels qui ont quelque chose de la vérité de la comédie. Du reste, il n'a eu besoin pour cela que de remonter à la vraie source de la poésie nationale, et de s'inspirer du seul grand écrivain que l'Angleterre eût produit avant lui. Il lui a suffi de lire Chaucer, pour y trouver tous les germes de la comédie, peintures plaisantes et fidèles de la vie réelle, dialogues animés, situations comiques. Chaucer avait déjà le génie dramatique. Rien ne ressemble plus au drame que quelques-uns de ses *Contes de Canterbury* et même de ses poëmes. Il sait nouer une intrigue, mettre les passions et les ridicules aux prises, et peindre ses personnages, non-seulement par le récit de leurs actions, mais par leurs actions mêmes et par leurs discours. Il n'y a pas de comédie anglaise plus piquante que le poëme de *Troïle et Cressida;* et la scène où Pandarus séduit sa nièce pour le compte de Troïle vaut, à elle seule, pour le naturel, la gaieté et la vérité du dialogue, tout le poëme de Boccace sur le même sujet.

[1] Je traduis quelques passages de cette scène, qui n'a jamais

Dans les *Contes de Canterbury*, quand deux pèlerins, comme cela arrive quelquefois, se prennent de querelle et que l'hôte les rappelle à l'ordre en se moquant de l'un et de l'autre avec une parfaite impartialité, on croit assister à un fragment de représentation dramatique.

Heywood, avec un degré d'*humour* de moins que Chaucer, ne procède pas autrement que lui. Il établit une discussion entre trois de ses personnages, le pèlerin, le marchand d'indulgences et l'apothicaire, pour

été traduite en français, pour montrer que la comédie y est déjà en germe.

Pandarus trouve sa nièce occupée à lire avec ses femmes. Il lui dit gravement : Jetez votre capuchon, et montrez votre visage à découvert. Jetez votre livre ; levez-vous et allons danser et fêter le mois de mai. — Dieu m'en garde, répond-elle. Êtes-vous fou? Est-ce la vie d'une veuve? Pour l'amour de Dieu ! par Dieu, vous me faites mal et peine. Vous êtes si étrange ! On dirait que vous rêvez. Il me conviendrait bien mieux de me cacher dans une cave, et de lire les Vies des saints. Que les jeunes filles et les jeunes femmes aillent danser ! — Cependant, reprend Pandarus, je pourrais vous dire une chose qui vous mettrait en train. — Mon cher oncle, dites-la-moi, pour l'amour de Dieu ! Les assiégeants sont-ils partis? J'ai si peur des Grecs, que j'en meurs. — Non, non. C'est une chose cent fois meilleure.

La curiosité de Cressida est éveillée. Elle le presse. Il ne veut pas répondre. — Vous êtes trop fière, lui dit-il. — Alors, en femme habile, elle s'abstient de le questionner, quoiqu'elle en meure d'envie. Tout en causant de choses indifférentes, elle espère bien remettre la question sur le tapis. Elle lui fait des questions sur la santé d'Hector. Pandarus en profite habilement pour lui parler de Troïle. — Oh ! oui, Hector est brave, s'écrie-t-il ; mais il a un frère qui ne le lui cède guère en courage, un vaillant guerrier. Puis il se lève, et veut partir. Cressida n'est pas satisfaite, elle n'a pas

savoir lequel des trois envoie le plus d'âmes au ciel, et il charge un quatrième acteur, le colporteur, de décider la question. Celui-ci, sans donner raison à aucun d'eux, énumère leurs défauts respectifs et nous fait rire aux dépens de tous. Après quelques contes bouffons, la pièce se termine par des considérations sérieuses sur les devoirs des hommes. Nous reconnais-

appris ce qu'elle voulait savoir. Alors elle le retient par le pan de son habit.

Pand. Maintenant, il est temps que je m'en aille. Mais, comme je vous le disais, levez-vous. Allons danser, et jetez là vos habits de veuve. Pourquoi vous plaisez-vous à vous défigurer vous-même quand il vous arrive une si heureuse aventure? — Cress. Bien parlé. Mais, pour l'amour de Dieu, ne puis-je savoir ce que vous entendez par là? — Pand. Non. L'affaire demande plus de loisir. Cela me ferait beaucoup de peine, si je la disais, et que vous le prissiez mal. Il vaudrait mieux tenir ma langue que de dire une chose qui serait contre votre volonté. Car, ma chère nièce, par la déesse Minerve, par Jupiter qui fait le tonnerre, et par l'heureuse Vénus que je sers, vous êtes la femme du monde que, sans comparaison, j'aime le mieux, et qu'il me serait le plus pénible d'affliger. — Cress. Moi aussi, mon oncle, je vous aime plus tendrement que personne au monde. Mais dites-moi donc ce que vous avez au fond de votre pensée. Et elle l'embrasse. — Ma nièce, reprend-il, prenez en bien ce que je vais vous dire. — Alors elle commence à baisser les yeux, et Pandarus se met à tousser, sans se décider encore à parler. Il continue ses précautions oratoires : Ma nièce, j'aime votre honneur autant que le mien. Mes intentions sont excellentes. Ne vous fâchez pas si ce que j'ai à vous dire est nouveau pour vous, mais prenez-le en bonne part. — Cress. Qu'est-ce donc? Vous me faites mourir. Il se décide enfin : — Le propre fils du roi, Troïle, vous aime et meurt d'amour pour vous.

N'est-ce pas là une scène de comédie supérieurement conduite?

sons là le double caractère des moralités, une intrigue moitié plaisante et moitié sérieuse, et un dénoûment moral. Heywood n'y a ajouté que la satire des personnes.

Quelque faible que paraisse le progrès, c'est cependant là le commencement d'une révolution dans l'art. Avec la satire personnelle, s'introduit au théâtre l'étude des caractères observés d'après nature, tandis qu'auparavant on se contentait de types généraux qui ne variaient pas, qui se transmettaient de génération en génération et dont la peinture n'exigeait du poëte aucun effort individuel. Ici il a regardé autour de lui, il a vu dans le peuple des ridicules et il les a mis sur la scène, non sans se servir souvent des effets comiques qu'on avait employés avant lui et sans recourir aux plaisanteries traditionnelles du moyen âge. Son colporteur, son apothicaire surtout lui appartiennent en propre, et c'est par là qu'il est inventeur; mais son marchand d'indulgences nous était déjà connu, il vient en droite ligne des trouvères, et c'est à leur école qu'il a appris à vendre l'orteil de la Trinité, et l'os maxillaire de tous les saints du calendrier. C'est à eux aussi qu'il a entendu raconter pour la première fois son amusant voyage aux enfers pour aller y chercher la femme qu'il aimait. On dirait que son récit est détaché d'un fabliau. Il va d'abord en purgatoire, il n'y trouve pas sa Marguerite; alors il descend dans le sombre royaume; il est accueilli à la porte par un démon bon vivant, qu faisait souvent le personnage du diable dans les mys-

tères à Coventry, et qui le conduit immédiatement auprès du trône de Satan. Après avoir entendu l'objet de sa demande, Satan lui dit plaisamment : « Emmène ton amie, je ne la retiens pas, les chemins lui sont ouverts. Je voudrais bien en congédier vingt autres avec elle, car une femme nous donne plus de mal que toute l'engeance des damnés. Seulement tu vas me promettre, ajoute le chef des démons, d'appliquer tes indulgences aux femmes en bien plus forte proportion qu'aux hommes. Débarrasse-nous d'elles et envoie-les au ciel. » C'est depuis ce temps, et par une permission de l'enfer, que le paradis se peuple de femmes. Un trouvère n'aurait pas mieux dit.

Un souvenir de leur malicieuse ironie se retrouve encore dans le passage où les quatre interlocuteurs, luttant à qui dira le plus gros mensonge, le pèlerin affirme que dans tout le cours de sa vie il n'a jamais vu une femme en colère. En l'entendant, ses adversaires se déclarent incapables d'inventer une fausseté plus grande et s'avouent unanimement vaincus. Comme on le voit, le principal mérite d'Heywood, c'est la gaieté. De quelque source que viennent ces plaisanteries, qu'elles ne soient que des souvenirs ou qu'elles jaillissent spontanément d'un esprit observateur et d'une imagination moqueuse, le trait dominant de son talent, c'est la verve comique. Nous avons vu cependant que, comme tous les auteurs des moralités, il savait, au besoin, prendre le ton grave, et qu'il y a dans sa pièce des parties sérieuses.

II

Après lui, à l'origine même de la comédie, se forme une école toute nationale, peu nombreuse, mais persistante et fort populaire, qui rejette l'élément sérieux des moralités, et qui n'en conserve que la partie plaisante. La bouffonnerie tient une si grande place dans les mœurs et dans les habitudes anglaises, que le théâtre ne peut pas s'ouvrir sans qu'il se produise immédiatement des auteurs et des acteurs bouffons dont le crédit tient à un des goûts les plus prononcés du peuple, et se continue jusqu'à Shakspeare et au delà.

Une des premières comédies, non pas la première, comme on l'a cru longtemps, l'*Aiguille de la grand'-mère Gurton*, n'est qu'une farce pure, écrite en grande partie dans un dialecte provincial, et dont le sel se compose surtout de quiproquos, de mystifications, d'invectives violentes et même de coups de bâton échangés entre les personnages. Une vieille femme a perdu son aiguille en raccommodant les chausses de son domestique; elle la cherche partout; un mendiant d'humeur joviale passe par là, se fait expliquer le cas, et raconte sous le sceau du secret qu'il a vu l'aiguille perdue entre les mains d'une voisine, la dame Chatte. D'autre part il va dire à celle-ci que la grand'mère Gurton l'accuse de lui avoir volé un coq qu'elle aurait plumé et mangé. Puis, après avoir attisé la colère des

deux vieilles femmes, il les lâche l'une contre l'autre. « Rends-moi ce que tu m'a pris, dit l'une. — Je ne t'ai rien pris, répond l'autre, tu es une coquine, tu m'accuses d'avoir volé, et c'est toi qui es une voleuse. » Ce qu'il y a de plus plaisant, c'est que l'une pense à son aiguille tandis que l'autre ne pense qu'au coq, et que, chacune d'elles suivant obstinément son idée, elles discutent longtemps, sans jamais arriver à préciser l'objet de leur querelle. Leur dialogue est rendu dans toute sa crudité, avec une grande franchise de langage. On y voit même les deux adversaires s'arracher les cheveux sur la scène. A la fin Diccon, le mendiant, quand il s'est assez amusé aux dépens des deux vieilles femmes, et qu'il a même fait bâtonner le curé Rat que la grand'-mère Gurton avait appelé à son secours, donne un grand coup de poing dans les chausses du domestique Hodge, et l'aiguille se retrouve.

Ce n'était pas seulement la populace que ces bouffonneries faisaient rire. Le public le plus relevé y prenait goût, et l'*Aiguille de la grand'mère Gurton*, dont l'auteur, John Still, devint plus tard évêque de Bath et de Wells, fut très-souvent représentée dans les premières années du règne d'Élisabeth, avant l'arrivée de Shakspeare à Londres.

Du reste, elle était jouée, comme toutes les farces, par d'excellents acteurs. Un des signes caractéristiques du goût dominant de l'époque, c'est que les meilleurs comédiens, dans ces premières années du théâtre an-

glais, étaient des bouffons. Personne n'amusait alors le public comme Tarleton, le fou d'Élisabeth, que ses fonctions auprès de la reine n'empêchaient pas de figurer sur la scène. Son talent particulier était de paraître, à la fin des pièces, dans un divertissement qu'on appelait *jig*, et là, avec son tambour de basque et ses bons mots, de couronner le spectacle par une sorte de parade dont il faisait seul tous les frais. Il lui arrivait de retenir ainsi les spectateurs une heure de suite, sans cesser un instant de les faire rire. Il excellait aussi dans l'improvisation; car on jouait quelquefois des pièces plaisantes dont le plan seul était écrit d'avance et dont les acteurs improvisaient le dialogue, comme dans les *Commedie al improviso* des Italiens. Il y avait eu à Londres, en 1577, une troupe italienne dirigée par un certain Drousiano [1]. Peut-être était-ce lui qui avait apporté en Angleterre ce genre de représentation. Peut-être aussi, et je le croirais volontiers, les Anglais le connaissaient-ils avant lui, par l'intermédiaire de la France. L'Angleterre avait, au milieu du seizième siècle, plus de relations et depuis plus longtemps avec la France qu'avec l'Italie. Elle connaissait aussi beaucoup mieux notre langue que l'italien. Une foule de notions que les Anglais reçurent alors de l'étranger, et qu'on a cru trop facilement originaires de la terre classique de la Renaissance, venaient

[1] Voy. P. Collier, *The history of enghish dramatic poetcy*. t. III, p. 398.

tout simplement de notre pays. C'était même nous qui traduisions pour eux les livres italiens, comme nous leur avions traduit, au siècle précédent, les auteurs latins. Ils ne connaissaient guère certains écrivains d'au delà des Alpes, notamment les conteurs, dont les dramaturges se sont si souvent servis, que par nos traductions. En tout cas, si on savait à Londres qu'il existait à Ravenne une école de comédiens qui improvisaient d'après des règles fixes et des principes généraux, on savait aussi qu'il y avait des improvisateurs à Paris, comme le prouve un passage de la *Tragédie espagnole* de Kyd. Hiéronimo, le héros de la tragédie, dit quelque part, en parlant d'une représentation à laquelle il a assisté : « Les tragédiens italiens avaient l'esprit si subtil, qu'après une heure de méditation ils auraient mis en action n'importe quoi, » et Lorenzo lui répond : « J'ai vu la même chose à Paris parmi les tragédiens français. »

On a conservé les plans de quatre de ces pièces *al improviso,* du temps d'Élisabeth. L'une d'elles, les *Sept Péchés capitaux*, servait probablement de thème à Tarleton. Le fond n'avait aucune valeur. Ce qui en faisait le mérite, c'était uniquement le jeu des acteurs. Celui de Tarleton, aidé par son extérieur grotesque, par ses yeux louches, son nez camus et sa petite taille, était, dit-on, remarquable. Les contemporains le louent sur tous les tons. — « Ah ! c'était un spirituel compagnon, s'il y en a jamais eu sur terre, disait l'année

de sa mort (1588) un personnage chargé de faire son portrait dans une *Moralité*. Jamais son semblable ne reviendra... O Tarleton, passé maître en esprit! que je voudrais que tu vives encore! C'était un joyeux compagnon et il avait une provision de telles plaisanteries que, si tu l'avais vu, tu aurais ri de tout ton cœur. » — *In cujus voce et vultu omnes jocosi affectus*, disait de lui plus sérieusement le docteur Case, le célèbre médecin, *in cujus cerebroso capite lepidæ facetiæ habitant.*

Il avait pour rival dans l'improvisation et dans la pantomime Robert Wilson, d'abord comédien de la troupe du comte de Leicester, puis choisi parmi les douze acteurs que la reine attacha à sa personne en 1583. Un contemporain parle de son esprit rapide, délicat, raffiné et imprévu. Il ne se borna pas à jouer. Il écrivit quelques pièces bouffonnes qui n'étaient peut-être que la rédaction de celles qu'il improvisait. Lodge, dans sa *Défense de la Poésie et du Théâtre*, contre Gosson qui les accusait d'immoralité, parle d'une certaine *Conjuration de Catilina* qu'il lui attribue et dont il dit qu'elle était courte et agréable. Il reste de lui une comédie intitulée *la Prophétie du Savetier*, ce qui fait supposer qu'une autre pièce du même genre, *la Prophétie du Colporteur*, dont nous n'avons que le titre, lui appartient aussi. Rien de plus misérable que cette production. C'est une de ces farces sans finesse et sans profondeur qui peuvent amuser, au moment où on les joue, si c'est un bon acteur qui les improvise,

mais qui ne doivent pas survivre à la représentation.

On peut en dire autant des œuvres de Kempe, un des acteurs de la même troupe que Shakspeare, le successeur ou plutôt le vice-gérant général de Tarleton, comme on disait alors. Sa pièce intitulée *les Plaisanteries des Hommes de Goteham* ne vaut pas mieux que celle de Wilson. Qu'attendre, du reste, pour l'art dramatique d'un homme qui n'était pas un écrivain, mais un bouffon, qui ne quittait pas sur la scène le tambour de basque, et qui un jour avait dansé une moresque pendant tout le trajet de Londres à Norwich, suivi, comme un baladin vulgaire, d'une foule considérable?

Cependant ces comédiens auteurs ont exercé une notable influence sur la formation du théâtre anglais, et quiconque en fait l'histoire doit leur y donner une place. C'est d'eux que nous viennent en partie les lazzi, les quolibets et les plates bouffonneries de certains dialogues des premières pièces de Shakspeare. Beaucoup de ces plaisanteries doivent leur appartenir tout à fait. Ils les avaient mises en circulation; le peuple les aimait, et pour amuser le peuple, Shakspeare, à ses débuts, fort occupé, et avec raison, de réussir, les reprend pour son propre compte. Peut-être même ne s'est-il pas toujours donné la peine de les écrire, laissant aux acteurs la liberté d'improviser, comme cela se faisait si souvent, et n'ont-elles été recueillies, d'après des manuscrits faits après eux et conservés au théâtre, que par ses éditeurs. Du moins en trouve-t-on

moins de traces dans celles de ses œuvres qu'il a publiées lui-même. Il ne serait pas étonnant qu'à une époque où la plupart des pièces étaient composées pour être jouées plus que pour être lues, en vue d'une représentation et d'un succès immédiats, où presque tous les auteurs étaient en même temps comédiens, où ceux-ci avaient l'habitude d'improviser certaines parties de leurs rôles, où les manuscrits, livrés à la discrétion des directeurs, non-seulement pouvaient être retouchés par plusieurs mains, pour le besoin du moment, mais même contenir des scènes en blanc, que l'acteur était chargé de remplir, tout ce qui est signé du nom de Shakspeare ne fût pas de lui, et qu''il nous fût arrivé, sous son nom, beaucoup de jeux de mots et de calembours des bouffons à la mode.

N'exagérons rien, toutefois. S'il y a chez lui des bouffonneries qui viennent des acteurs, il y en a aussi qui sont de lui. Il a aimé, pour sa part, autant qu'aucun Anglais de son temps, le burlesque et le gros sel. Seulement il ne les aime pas toujours et partout, comme Wilson, dont l'unique métier était de faire rire, et tout en ayant à ses débuts quelques affinités avec l'école des bouffons qui lui plaisait par sa verve tout anglaise et par ses qualités populaires, il se sépare d'eux très-nettement dès qu'il trouve que la farce n'est plus de saison. Malgré sa sympathie pour eux, il était particulièrement choqué de l'indiscrétion avec laquelle les acteurs, chargés des rôles comiques, restaient en scène, et des aparté par

lesquels ils interrompaient, pour divertir la foule, les dialogues sérieux. Il les traite sévèrement dans un passage d'Hamlet[1], et sa critique retombe en plein sur ce petite groupe de camarades de Tarleton qui ne savaient que bouffonner et qui s'imaginaient que le public ne s'amuserait pas sans eux.

Ce sont assurément les moins importants des prédécesseurs de Shakspeare, au point de vue littéraire. Ils n'ont laissé après eux aucune œuvre durable; mais ils représentent la farce, vieille tradition de l'esprit anglais; c'est pour cela que nous avons parlé d'eux avant tous les autres, et ils ont trop influé sur la constitution même du drame pour que nous ayons pu les passer sous silence. Quand nous rencontrerons dans les tragédies lce plus pathétiques du seizième siècle des scènes burlesques, rappelons-nous qu'elles étaient peut-être destinées à faire valoir le jeu du fou d'Élisabeth ou de son successeur Kempe, et que, sans cet assaisonnement nécessaire, la tragédie n'eût pas trouvé grâce devant le public.

III

En même temps que se développaient au théâtre les tendances humoristiques de la race anglo-saxonne, des

[1] Que ceux qui jouent les bouffons, dit Hamlet aux comédiens, ne disent rien de plus que ce qui est dans leurs rôles ; car il y en a parmi eux qui se mettent à bouffonner pour faire rire un certain nombre de spectateurs ignares, et cela au moment

idées d'ordre, de régularité, de distinction des genres et une sorte de goût classique y pénétraient, sous l'inspiration des lettrés, qui venaient de lire Plaute, Térence et Sénèque. Déjà, avant le règne d'Élisabeth, l'*Andrienne* de Térence avait été traduit et représentée; une pièce intitulée *Jack Juggler*, composée sur le modèle de Plaute, et, si on en juge par des fragments sans noms d'auteurs qui nous sont parvenus, quelques tentatives avaient même été faites pour jouer à la cour des pièces latines modernes.

Sous Élisabeth, la connaissance de l'antiquité se répandit davantage et le théâtre s'en ressentit naturellement. De 1559 à 1566, plusieurs écrivains traduisirent séparément et successivement les tragédies de Sénèque, qui devaient servir de modèles à toute une série de drames anglais fort différents des pièces bouffonnes dont nous avons parlé. La traduction de la première de ces pièces, les *Troyennes*, remonte à 1559; elle était l'œuvre de Jasper Heywood, fils de cet Heywood qui amusait Henri VIII par ses intermèdes. En 1560 et en 1561 parurent *Thyeste* et *Hercule furieux*, traduits par le même. En 1563 Alexandre Nevyle publiait *OEdipe*. En 1566 John Studley donnait *Médée* et *Agamemnon*, et la même année, Tho-

même où il se présente dans la pièce quelque point qu'il est nécessaire d'écouter attentivement; c'est indigne, et cela indique chez le bouffon qui agit ainsi une bien pitoyable ambition.
(*Hamlet*, act. III, sc. 2.)

mas Nuce achevait *Octavie*. *Hippolyte*, *Hercule au mont OEta,* par Studley, et la *Thébaïde*, par Thomas Newton, ne furent imprimés qu'en 1581, dans une édition qui réunissait toutes les traductions précédentes. Tout en admirant beaucoup Sénèque et en cherchant à le populariser, Heywood et ses collaborateurs s'étaient permis plus d'une liberté vis-à-vis du texte original. Ils le paraphrasaient dans certains passages, au lieu de le traduire. L'un ajoutait, par exemple, un chœur au troisième acte des *Troyennes* et un monologue au dernier acte de *Thyeste*. Un autre, Studley, se croyait également obligé de compléter *Agamemnon* et l'augmentait d'une scène où Eurybate venait raconter en détail la mort de Cassandre, la fuite d'Oreste et l'emprisonnement d'Électre. Pendant que cette traduction de Sénèque se terminait, en 1566, Gascoigne traduisait et faisait représenter les *Suppositi*, de l'Arioste ; et la même année, avec l'aide de Kinwelmarsh et d'Yelverton, il tirait une tragédie de *Jocaste* des *Phéniciennes*, d'Euripide. Toutes ces tentatives indiquent l'influence croissante du goût classique et, aux efforts que font les lettrés pour répandre dans le public la connaissance du drame ancien, répond un zèle égal parmi les dramaturges, pour en imiter la forme et l'esprit.

Ceux-ci mêmes n'avaient pas attendu le signal du dehors pour essayer, dans leurs compositions, de se rapprocher des latins. Déjà, avant que Plaute, Térence et Sénèque fussent traduits, les premières comédies et

les premières tragédies surtout portent la trace de cette préoccupation. Dans le prologue de la plus vieille comédie anglaise connue, *Ralph Roister Doister*, Udall se met sous la protection des deux grands comiques de Rome, dont il n'a fait, dit-il, que suivre l'exemple. Dans *Misogonus*, autre pièce également antérieure à l'*Aiguille de la grand'mère Gurton*, qu'on a crue longtemps la plus ancienne comédie, le prologue est récité par Homère, et tous les personnages portent des noms grecs ou latins.

Mais c'est principalement dans la tragédie que l'imitation de l'antiquité se fait sentir. Il y a là une nombreuse école de poëtes qui travaillent à rendre le théâtre anglais classique et à le modeler sur celui de Sénèque. La première tragédie, *Gorboduc* ou *Ferrex et Porrex*, de Thomas Sackville, jouée le 18 janvier 1561, devant la reine, à Whitehall, a déjà une couleur latine. Deux innovations contraires aux traditions des *Mystères* et des *Moralités*, et que le drame anglais rejettera bientôt, lorsqu'il aura reçu des mains de Marlowe et de Shakspeare son plus grand développement, la dignité soutenue du ton et la substitution du récit à la représentation matérielle et visible des scènes tragiques, annoncent que dans cette pièce l'art dramatique s'éloigne de ses origines nationales pour se renfermer dans des règles plus étroites et plus sévères. Il n'y a pas dans *Gorboduc* une seule plaisanterie, un seul passage où le ton se détende et devienne familier. Tout

y est grave et solennel, comme dans la tragédie de Sénèque. Quoique l'intrigue soit lamentable, il n'y a pas une seule goutte de sang versée sur la scène. S'il se commet un meurtre, l'auteur ne le montre pas aux yeux, il le fait annoncer par un messager. Il lui a fallu pour cela beaucoup de messagers, car la pièce est très-meurtrière. On dirait que Sackville est si persuadé que la tragédie doit être tragique, sans aucun mélange de comique, qu'il y a accumulé autant d'horreurs que son imagination pouvait en concevoir. Il ne fait grâce de la vie à aucun de ses personnages.

On en jugera par l'analyse suivante. Gorboduc, roi de la Grande-Bretagne, a partagé, pendant sa vie, son royaume entre ses deux fils, Ferrex et Porrex. A peine rois, les deux frères entrent en lutte. Le plus jeune tue l'aîné. Leur mère, qui aimait tendrement l'aîné, le venge en égorgeant son second fils. Le peuple, indigné d'une action si dénaturée, se révolte et égorge Gorboduc et la reine. Il résulte de tous ces crimes une horrible guerre civile qui désole le pays. La toile ne tombe qu'après un massacre général.

Comme on le voit, ce ne sont pas les événements tragiques qui manquent à l'œuvre de Sackville. Ce n'est pas non plus le talent qui manque au poëte. L'ancien lauréat des universités de Cambridge et d'Oxford, qui devint plus tard le chancelier de l'une d'elles, l'intègre ministre d'Élisabeth, le négociateur de la paix avec l'Espagne, le rival habile et heureux du comte

d'Essex, l'auteur de ce morceau poétique qui est si connu sous le titre d'*Induction au Miroir des Magistrats* et qui devait servir de préface à un vaste poëme conçu sur le plan de la *Divine Comédie* de Dante, lord Buckhurst enfin, pour le désigner par le titre qu'il avait glorieusement conquis, était un penseur et un écrivain. Il maniait avec une rare souplesse la langue encore rude de son pays, et son voyage en Italie, son commerce avec les poëtes italiens et latins avaient donné, dit-on, à son oreille une si grande délicatesse que, même dans la rédaction des affaires politiques, il relevait chez ses secrétaires la moindre faute de goût ou de langage. Son style est savant, clair, aisé et correct : il a même par moments, comme par exemple à la fin du troisième et du quatrième acte, de l'éloquence et de l'éclat. Et cependant *Gorboduc* est une œuvre froide et ennuyeuse.

Qu'y manque-t-il donc pour que la vie y circule, comme dans certains drames d'une époque postérieure dont les auteurs n'avaient ni la science ni le talent de Sackville? Ce qui y manque, c'est ce qui manquait dans le théâtre de Sénèque qui en a été le modèle : le mouvement dramatique, l'analyse des caractères et pardessus tout l'art de ménager et de graduer l'intérêt par l'habile enchaînement des péripéties. Les personnages y parlent trop et n'y agissent pas assez, ou plutôt leurs paroles n'y servent pas assez à l'action. Ils font de longs discours comme ceux de Sénèque, ils expriment

même des idées très-sages et très-politiques ; mais ces sages maximes n'ont aucun rapport avec le sujet et ne font pas avancer l'intrigue d'un pas. Au théâtre, la meilleure harangue ne vaut pas un dialogue animé qui met aux prises les passions et qui éclaire les caractères. Là il ne suffit pas de donner successivement la parole à des interlocuteurs tranquilles qui déploient à leur aise leur éloquence, qui font preuve de raison et de justesse d'esprit, et qui débitent en beaux vers des lieux communs sonores. Il faut que chacune de leurs paroles ait la valeur d'un acte ; qu'ils ne parlent pas pour parler, mais pour se faire connaître à nous, qu'ils nous entretiennent non pas de considérations générales qui pourraient être aussi bien placées dans d'autres bouches, mais de leurs sentiments personnels et intimes, et qu'au lieu de nous refroidir par des tirades savantes, ils nous remuent par le spectacle de leurs crimes ou de leurs malheurs. En un mot, nous n'allons pas entendre une tragédie pour y recevoir une leçon de morale et de politique vulgaires, mais pour y apprendre ce que le cœur humain contient de passions criminelles, de douleurs et d'héroïsme.

Avec *Gorboduc* le drame anglais faisait évidemment fausse route. Il empruntait à Sénèque des formes stériles, imaginées à Rome dans un temps de décadence et dont il n'y avait rien à tirer pour le développement d'un art nouveau. Il s'imposait en même temps de puériles obligations ; il se croyait, par exemple, obligé

de conserver le chœur qui n'a sa raison d'être que chez les Grecs, qui n'est dans la tragédie latine qu'un ornement factice et qui devait répandre sur les pièces anglaises où il serait introduit par force une teinte inévitable de monotonie. Mais on ne s'aperçoit pas facilement des défauts de ce qu'on admire. Aux yeux d'un certain nombre de lettrés qui confondaient dans une admiration commune tout ce qui venait de l'antiquité, Sénèque était infaillible par cela seul qu'il était ancien, et l'on ne pouvait mieux faire pour fonder la tragédie nouvelle, que de se conformer à son goût. C'est ce qui explique pourquoi, malgré des causes évidentes d'infériorité et d'insuccès, le drame classique se maintint si longtemps au seizième et au dix-septième siècle, ayant foi en lui-même et se croyant le représentant vrai de la tradition grecque et latine; ce qui l'empêchait d'être découragé par le triomphe et par la popularité du drame romantique.

La seule liberté et le seul trait de couleur locale que se permit Sackville dans *Gorboduc*, ce fut de faire précéder chaque acte d'une pantomime, d'après un vieil usage des théâtres populaires. Au treizième et au quatorzième siècle, lorsque les princes arrivaient dans une ville ou qu'une grande fête religieuse ou nationale réunissait une nombreuse population, les magistrats municipaux offraient à la foule pour la divertir et l'occuper, le spectacle de quelques scènes historiques que des acteurs nomades jouaient en plein vent, dans les rues ou sur les

places publiques. Ces représentations, destinées à amuser un grand concours de peuple, se composaient d'abord exclusivement de pantomimes que chacun pouvait voir, même de très-loin, tandis que la voix n'aurait pu se faire entendre que des spectateurs les plus rapprochés; puis, lorsque par un progrès de l'art on y ajouta le dialogue, la pantomime subsista toujours, comme le meilleur moyen d'expliquer aux assistants les plus éloignés, qui ne saisissaient qu'imparfaitement les paroles, le sujet de l'action. On jouait alors deux fois chaque pièce, une fois pour les yeux et une autre pour les oreilles. C'est ce que font dans *Hamlet* les acteurs de passage auxquels le jeune prince de Danemark a recommandé de représenter, dans un drame vulgaire, le meurtre de son père pour frapper de terreur les coupables. Sur ce théâtre improvisé qui s'ouvre au fond de la scène, en présence de toute la cour, ils figurent d'abord par des gestes l'action criminelle de Claudius et de la reine, et ils ne commencent à parler qu'après avoir mis sous les yeux du public une pantomime significative.

La pantomime servait aussi quelquefois non pas à annoncer ce qui devait se passer, mais à faire connaître les incidents que l'auteur dramatique n'avait pas le temps de développer, qu'il jugeait pourtant utiles à la marche de sa pièce et qu'il était bien aise de mettre rapidement sous les yeux du public, sans avoir à y insister. Cet usage se conserva dans certains drames, même après Shakspeare, et l'école classique, pour accor-

der quelque chose aux habitudes populaires ne le rejeta point, quoiqu'il n'en eût jamais été question dans Sénèque.

Elle fit plus d'une fois d'autres concessions bien autrement importantes. Tous ses membres ne voulurent pas toujours rester sous le coup de l'impopularité à laquelle les exposait la sévérité de leurs principes. Ainsi, peu d'années après la représentation de *Gorboduc*, on voit Richard Edwards, un bel esprit, un de ceux dont l'opinion faisait loi à la cour, et qui y tenait, dans la comédie, le même rang que Sakville dans la tragédie, composer une pièce de *Damon* et *Pythias*, tirée d'un sujet grec, farcie de citations latines, et au milieu de laquelle il trouve moyen d'introduire, pour attirer la foule, deux ou trois bouffons d'origine anglo-saxonne. Rien n'est plus étrange que d'entendre, à la cour de Denys le Tyran et devant le philosophe Aristippe, un charbonnier anglais baragouiner le dialecte de son comté, et servir de plastron à deux drôles du nom de Jack et de Will, dans lesquels la populace de Londres devait se reconnaître. C'est cependant ce qui fit le succès de cette comédie, et ce n'est assurément pas par amour pour les longs monologues et les longs discours, à la manière de Sénèque, que le peuple se pressait à la représentation de la pièce que Richard Edwards fit succéder immédiatement à *Damon* et *Pythias* [1]. Il y avait ce jour-là une telle foule au théâtre,

[1] Cette comédie était intitulée : *Palamon et Arcite*. Elle rou-

probablement en l'honneur du charbonnier Grimme, qu'une partie de la salle s'écroula et que cinq hommes furent blessés et trois tués par la chute d'un mur.

Mais généralement les classiques ne se soumirent à aucune des exigences du public, et jusqu'à la fin du règne d'Élisabeth et au delà, ils persistèrent dans leurs prétentions de réformer le goût de la nation et de lui enseigner, par leur exemple, les vrais principes de l'art dramatique. Ils continuèrent à distinguer soigneusement la tragédie de la comédie et à prendre Sénèque pour modèle. C'est sans doute à cette école, qui avait de nombreux adhérents à la cour, qu'il faut attribuer les dix-huit pièces tirées de l'histoire ou de la mythologie anciennes, qui furent jouées devant Élisabeth, de 1561 à 1580, et parmi lesquelles on remarque un *Oreste*, une *Iphigénie*, un *Ajax* et *Ulysse*, un *Narcisse*, un *Alcméon*, un *Quintus Fabius* et un *Mutius Scævola*. Les cinq auteurs de *Tancrède* et *Sigismonde* [1], dont un seul, Robert Wilmot, nous est connu, appartenaient aussi à la même classe de lettrés et de beaux esprits.

Les dramaturges, qui formaient ce petit groupe classique, ne se contentèrent pas de composer leurs pièces

lait sans doute sur le sujet qui a inspiré à Chaucer le *Conte du chevalier*, et à Beaumont et Fletcher la tragédie des *Deux nobles cousins*.

[1] Le sujet de cette pièce était tiré de la célèbre nouvelle de Boccace que Dryden a paraphrasée depuis, et dont la traduction venait de paraître dans le *Palais du plaisir* de Painter.

d'après des règles fixes; ils exposèrent leurs doctrines, ils cherchèrent même à en démontrer l'excellence et à faire prévaloir leur opinion sur celle de leurs adversaires. Un homme très-illustre, une des gloires du siècle d'Élisabeth, Philippe Sidney vint à leur secours et composa à leur usage une sorte d'art poétique, dans la *Défense de la poésie* (1583), où il traite à fond la question de principes. Ses conclusions méritent d'être signalées, quand ce ne serait que pour indiquer quels étaient, depuis plusieurs années, les points en litige quand Shakspeare arriva à Londres, et sur quoi portait le grand débat où il prit parti si résolûment, en pleine connaissance de cause, après réflexion et information, pour les romantiques contre les classiques.

Sidney, grand admirateur de Sénèque et favorable à Sackville, se prononce en faveur des trois unités qu'il juge toutes trois aussi nécessaires l'une que l'autre. Le seul reproche qu'il adresse à *Gorboauc*, mais à ses yeux il est grave, c'est que celles de temps et de lieu n'y soient pas observées. Sans cela, dit-il, cette tragédie pourrait rester comme le modèle des tragédies. Il demande aussi, dans les termes les plus formels, la séparation de l'élément comique et de l'élément tragique. Car il se plaint amèrement que les auteurs de son temps fassent paraître sur la scène des bouffons à côté des rois, et que les dialogues les plus sérieux soient déshonorés par des quolibets. Ce sont là les parties impor-

tantes de sa thèse. Il la soutient très-spirituellement. Sa polémique en l'honneur des unités de temps et de lieu était de nature à mettre les rieurs de son côté et à couvrir de ridicule les partisans d'une forme plus libre, si une force plus puissante que l'esprit d'un homme, le sentiment populaire, ne les avait soutenus. « Dans les pièces nouvelles, dit-il, vous avez l'Asie d'un côté et l'Afrique de l'autre, et tant d'autres sous-royaumes que l'acteur, lorsqu'il y arrive, doit toujours commencer par dire où il est, car autrement le sujet ne serait pas compris. Ensuite, vous aurez trois dames qui se promènent pour cueillir des fleurs, et vous devrez croire que le théâtre est un jardin. Tout à coup vous entendez parler d'un naufrage dans le même lieu, et vous avez tort si vous ne le prenez pas pour un rocher. Par là-dessus arrive un monstre hideux, au milieu de la flamme et de la fumée, et les malheureux spectateurs sont tenus de croire qu'ils ont devant eux une caverne. Un instant après ce sont deux armées qui s'élancent, représentées par quatre épées et quatre boucliers, et quel cœur serait assez dur pour ne pas se figurer qu'il y a là une bataille rangée? Quant au temps, nos auteurs en sont encore beaucoup plus libéraux ; chez eux, d'ordinaire, un jeune prince et une jeune princesse tombent amoureux l'un de l'autre ; après beaucoup d'épreuves, la princesse devient grosse et accouche d'un beau garçon : elle le perd, il devient un homme, il tombe amoureux et il est tout prêt à faire lui aussi un enfant;

et tout cela dans l'espace de deux heures. » Boileau n'a pas mieux dit un siècle plus tard.

Qu'on dise après cela, que la question des unités n'a intéressé que la France! Déjà cinq ans avant Sidney, Whetstone, un autre classique, disait dans la dédicace de *Promos et Cassandre* (1578) d'où Shakspeare a tiré *Mesure pour mesure :* « l'Anglais bâtit ses ouvrages sur des impossibilités; en trois heures il court à travers le monde, fait des mariages, crée des enfants, et de ces enfants fait des hommes, des hommes capables de conquérir des royaumes et d'égorger des monstres; puis il amène des Dieux du ciel et va chercher des déesses aux enfers.»

Malgré la fine raillerie de Sidney et la mauvaise humeur de Whetstone, le peuple ne se guérit pas de son goût pour les nombreux changements de lieu, pour les longues intrigues et pour le mélange du tragique et du comique. Voulant rester populaires, la plupart des dramaturges ne s'en guérirent pas davantage. A côté d'eux l'école classique se maintint, mais peu nombreuse, peu glorieuse et sans parvenir à ramener à elle l'opinion. La postérité ne lui a pas été plus favorable que la génération pour laquelle elle écrivait, et c'est à peine si quelques noms de poëtes et quelques titres de pièces surnagent au milieu du profond oubli où elle est tombée.

On se rappelle que Bacon, dans sa vingt-huitième année, avait contribué à imaginer et à préparer une pantomime pour un drame intitulé les *Infortunes d'Arthur*, drame qu'avait écrit un de ses camarades de

l'école de droit, et c'est cette curieuse circonstance qui a fait seule arriver jusqu'à nous le titre de la pièce et le nom de l'auteur, Thomas Hughes. On sait aussi, mais sans plus de détails, qu'un ami de Sidney, lord Brook, avait composé deux tragédies régulières, *Mustapha* et *Alaham*, avec de longs discours et des chœurs à la manière de Sénèque.

A la fin du siècle, trois poëtes soutiennent encore l'honneur de l'école classique : Daniel, la comtesse de Pembroke et Brandon. Daniel qui a écrit des sonnets élégants et qui faisait facilement les vers, ne pouvait pas s'habituer aux libertés du drame romantique ; il en blâmait hautement, en toute occasion, ce qu'il appelait les *sottes fictions* et les *énormes folies*, et, quoique son esprit fin et délicat n'eût rien de dramatique, il crut de son devoir de protester par des pièces régulières contre le goût du jour. Il ne réussit qu'à prouver l'impuissance des règles à créer une œuvre originale. Sa *Cléopâtre* et son *Philotas*, dont il voulut se servir comme d'une démonstration victorieuse en faveur de ses idées, ne purent que les discréditer davantage. Tout y est méthodique, compassé, sans imagination, sans poésie et sans force. Ce ne sont pas des tragédies, mais de froids dialogues à propos de tragédies. Pour que l'unité de temps soit respectée, Cléopâtre ne paraît que dans les dernières heures de sa vie. Dans la crainte de manquer à la dignité tragique, au moment où elle souffre le plus elle n'ose pas se plaindre, et elle disserte sur sa douleur

au lieu de l'exprimer. Elle ne meurt pas sur la scène. Comme dans les pièces de Sénèque, sa mort est annoncée par un messager qui la raconte en style de rhétorique avec un grand luxe de périphrases et de détails de pur ornement. *Philotas* n'est pas plus touchant que *Cléopâtre*, et ne réussit pas davantage à la représentation. Il attira même à son auteur de violentes attaques parce qu'on crut y voir une allusion à la mort d'Essex qui venait d'être décapité, et pour lequel le peuple avait conservé un vif attachement. Daniel se défendit noblement d'avoir eu la pensée d'insulter à la mémoire du comte. Mais il en était resté sur son compte, dans le public, une impression fâcheuse qu'il ne put parvenir à effacer. Cette injustice troubla la fin de sa vie et lui arracha quelques paroles plus pathétiques que les fades lieux communs de ses tragédies. « J'aurais voulu, dit-il, que mes derniers vers ne vissent pas le jour, car alors je n'aurais pas été méconnu par le théâtre moqueur et je ne serais pas déchu dans ma renommée et dans ma réputation, que j'estime plus que tout ce que le temps et la terre peuvent donner. Mais les années m'ont fait ce mal de me faire écrire trop et vivre trop longtemps. » Ce sont les meilleurs vers que Daniel ait écrits. Ils prouvent qu'il y avait chez lui un fond de sensibilité vraie qui ne demandait qu'à s'épancher, mais qu'il a eu le tort d'étouffer sous des règles qu'il ne comprenait qu'imparfaitement et dont il s'exagérait l'importance.

Avant sa *Cléopâtre*, la comtesse de Pembroke avait traduit l'*Antoine* de Garnier, qui lui a peut-être donné l'idée de traiter le même sujet. C'est encore à la même époque de l'histoire que Brandon, le dernier des classiques du seizième siècle, emprunte le sujet de la seule tragédie qu'il nous ait laissée, la *Vertueuse Octavie*. Avec lui l'école classique se serait éteinte dans le plus complet discrédit, si, comme nous le verrons plus tard, Ben Jonson ne l'avait relevée par sa science et rajeunie par son talent.

CHAPITRE III

Prédécesseurs immédiats de Shakspeare. — Lyly. — Son roman d'*Euphues*. — L'euphuisme. — Source italienne de l'euphuisme. — Pétrarque et les pétrarquistes. — Tendances platoniciennes d'Élisabeth. — Comédies de Lyly composées pour elle et pour la cour. — En quoi les euphuistes ressemblent à nos précieuses et en quoi ils en diffèrent. — L'euphuisme dans les premières pièces de Shakspeare. — École de Lyly. — Peele et Nash.

I

A la même école appartient par certains côtés un des hommes qui ont exercé la plus grande influence sur l'esprit anglais, pendant quelques années, et celui de ses prédécesseurs auquel Shakspeare a fait le plus d'emprunts, dans ses premières pièces, John Lyly[1]. Lyly se rapproche des classiques par le choix de ses sujets qui sont tous, excepté un, tirés de l'antiquité ; il a, comme eux, de l'éloignement pour les audaces du drame populaire, il n'écrit que pour la cour, il évite généralement ce qui est grossier et il aime le style noble. Mais comme il

[1] C'est ainsi que Lyly signait, et que presque tous les historiens de la littérature anglaise écrivent son nom. Je ne sais pour quel motif son dernier éditeur, M. Fairholt, s'est écarté de l'orthographe commune. Voy. *The dramatic works of John Lilly*. By F. W. Fairholt. 2 vol. London, 1858.

n'a composé que des comédies, il n'a pas à se prononcer sur les questions importantes qui partageaient les auteurs dramatiques en deux camps, sur les trois unités, ni sur le mélange du tragique et du comique. S'il avait eu à le faire, il est probable que malgré ses affinités avec les classiques, il aurait pris parti pour leurs adversaires, car il a mêlé, dans ses pièces, aux traditions les plus poétiques de la mythologie païenne, des bouffonneries toutes modernes. On ne peut donc pas le considérer comme un classique. Il est plus avancé et plus hardi qu'eux.

D'ailleurs ce serait lui faire injure que de le rattacher à une école anglaise. Il ne relève d'aucun de ceux qui ont écrit avant lui pour le théâtre en Angleterre, il obtient bien plus de célébrité qu'aucun d'entre eux et il a lui-même l'importance et le crédit d'un chef d'école. Par son style, Lyly est un Italien plutôt qu'un Anglais, et ce qui fait sa fortune, c'est qu'au seizième siècle l'Angleterre reçoit avec une avide curiosité tout ce qui lui vient de l'Italie. Elle ne tient pas à lui pour lui-même, mais pour ces formes de langage élégantes et recherchées qu'il rapporte de la Péninsule et où elle croit trouver ce qui lui manque le plus à elle-même, le secret de la délicatesse et de la grâce.

Le seizième siècle italien, qui est celui de l'Arioste et du Tasse, s'était laissé envahir, même au milieu de sa plus grande gloire, par un mauvais goût dont ces deux grands esprits, surtout le dernier, ne sont pas exempts.

On possédait alors en Italie, grâce aux efforts de plusieurs générations, une langue souple, polie et achevée; mais on avait été entraîné par le soin même qu'on mettait à écrire, et par les susceptibilités de la critique littéraire, à attacher trop d'importance à la forme aux dépens de la pensée. Le cardinal Bembo, si savant et si éclairé, n'avait pas commis d'autre faute. Il avait travaillé et réussi à donner à l'idiome italien toute l'harmonie que celui-ci comporte; mais plein de l'importance de sa tentative et persuadé qu'une langue harmonieuse touche à la perfection, il avait sacrifié à cet avantage bien des qualités d'originalité et de force. En somme, sous prétexte de retrouver la langue de Cicéron d'une part, et celle de Pétrarque de l'autre, il avait écrit en latin et en italien des traités très-ornés et très-élégants, mais d'une élégance vaine. Autour de lui se groupait l'innombrable armée des faiseurs de sonnets qui imitaient et qui exagéraient les défauts de Pétrarque, la subtilité d'esprit, la recherche des pensées fines et des expressions ingénieuses. De toutes les œuvres de la littérature italienne, ce sont celles-là que les Anglais connurent les premières et qui les séduisirent le plus. Il y avait pour cela deux raisons. Le succès du pétrarquisme est intimement lié à celui du platonisme, dont il n'est que l'abrégé poétique. Les Anglais qui allaient en Italie se rendaient généralement à Florence, à cause des relations de commerce des deux pays, et de la réputation littéraire de cette ville. Là ils subissaient

l'inévitable influence de l'académie qu'avaient fondée les Médicis, ils en revenaient platoniciens et, par suite, grands admirateurs de Pétrarque. De plus, ils sentaient que ce qui manquait à leur langue, c'était l'élégance, l'harmonie et le sentiment des proportions. Les Italiens, de l'école des puristes, possédaient toutes ces qualités. On crut qu'il fallait absolument s'inspirer d'eux pour les acquérir.

Ce fut là l'erreur de Lyly. Ce bourgeois de Londres, esprit sérieux et religieux, un peu théologien même, car il prit part un jour à une controverse sur des points de doctrine, ce père de famille très-occupé de questions d'éducation et très-attentif à bien élever ses enfants, fut comme ébloui de l'éclat des dernières productions de la littérature italienne. Trompé par les illusions des Italiens eux-mêmes et par l'engouement de ses compatriotes pour tout ce qui venait de la Péninsule, il prit pour la marque d'un art achevé le faux brillant qui indiquait au contraire la décadence d'un grand siècle. La plupart de ses contemporains, il faut le dire, furent ses complices, et il ne fit que donner son nom et une sorte de consécration littéraire à une corruption du goût qui était déjà, avant lui, dans les esprits. Seulement, du tour particulier de son imagination et de l'influence extérieure qu'il subit, il résulta, dans son premier ouvrage, le plus singulier mélange qui se puisse imaginer, celui d'une certaine sévérité puritaine dans la pensée, et d'une coquetterie extrême dans l'expression.

Avec cette double tendance, avec un fond d'austérité et la préoccupation constante de ne rien dire qui ne fût délicat et fin, il composa un roman qui a été en Angleterre un des plus grands événements de la fin du seizième siècle, et qui a eu plus de succès qu'aucune pièce de Shakspeare. C'est son *Euphues* d'où est venu le mot d'euphuisme, appliqué au genre d'esprit maniéré et recherché que la cour d'Élisabeth mit à la mode ; *Euphues*[1], *ouvrage très-agréable à lire pour tout le monde,* dit le titre, *et dont il est très-nécessaire de se souvenir, ouvrage où sont contenus les plaisirs que poursuit l'esprit dans la jeunesse, grâce aux charmes de l'amour, et le bonheur qu'il recueille dans l'âge mûr par la perfection de la sagesse.* Le titre du livre indique quelle en est l'origine. Il vient en droite ligne d'Italie, de l'école platonicienne de Florence, et le nom même d'Euphues est emprunté à la république de Platon.

Euphues, le héros, est un jeune homme d'Athènes, parfait de corps et d'esprit, comme le voulait Platon, il va à Naples, « ville de plaisir, où Vénus est honorée, » et il veut y fixer sa résidence. Jeune, plein d'ardeur et d'imagination, il recherche les distractions. Mais il rencontre un vieux Napolitain qui représente le puritanisme de Lyly et qui lui donne des conseils utiles. « Prenez garde, lui dit-il, cette ville est

[1] La première partie d'*Euphues ou l'Anatomie de l'esprit,* parut en 1580 ; la seconde, intitulée : *Euphues and his England,* en 1581.

remplie de dangers. Aimez Dieu, servez Dieu, cela vaut infiniment mieux que de compromettre la santé de votre corps et celle de votre âme dans des plaisirs indignes de vous. » Euphues, comme la plupart des jeunes gens en pareil cas, n'écoute guère ces conseils. Il discute avec son interlocuteur et lui soutient que les hommes ne sont pas semblables les uns aux autres, qu'il n'y a pas de règle générale, et que chacun doit vivre à sa guise. Deux mois après, il a trouvé un compagnon qui lui paraît plus agréable que le vieillard, un compagnon qui ne le contredit pas et qui est tout disposé à partager sa vie joyeuse, le jeune Philautus. Ils s'entendent même si bien qu'ils finissent par n'avoir qu'un lit et un livre à eux deux. Philautus est en crédit auprès de Don Fernand, gouverneur de Naples, dont il aime la fille, la belle Lucile. Un soir, invité à souper chez elle, pendant une absence de Don Fernand, il lui présente son ami Euphues. Là, comme c'était l'usage à Athènes, comme le fait Platon dans le *Banquet*, et comme on le faisait à l'académie platonicienne de Florence, on met sur le tapis une question d'amour ou de science. De l'âme ou du corps, demande Lucile, quel est celui des deux qui inspire l'amour? Naturellement Euphues rapporte tout à l'esprit. Nous avons là un exemple de ces discussions sophistiques qui plaisaient tant aux Grecs de la décadence et que les Italiens du seizième siècle reprenaient, après eux, dans leurs académies un peu oisives et dans un pays où, en l'absence

de toute liberté politique, on était forcé de se rabattre, comme du temps des empereurs romains, sur les lieux communs littéraires. Euphues discute donc comme un rhéteur, et il discute si bien, qu'il séduit la jeune Lucile et qu'il supplante son ami Philautus. Mais il est supplanté à son tour par un Napolitain obscur. Alors il dit adieu à Naples, aux femmes qu'il accuse d'infidélité, et à l'amour. Il va s'enfermer à Athènes dans la solitude, et de là il adresse de bons conseils à Philautus qui est resté à Naples, il écrit des lettres religieuses aux étudiants grecs et il expose ses plans sur l'éducation des enfants.

Ce roman, comme on en peut juger à première vue, est complétement dépourvu d'intérêt. L'action n'y marche pas. Il n'y a pas une seule péripétie émouvante et il n'y a même pas un seul personnage qui ait un caractère développé. Tout le mérite de l'écrivain consiste dans la manière de dire, dans le tour ingénieux des pensées et dans une analyse subtile et raffinée des sentiments. Il n'exprime rien simplement. Il cherche constamment une forme piquante, imprévue et elliptique. Il emploie de nombreuses comparaisons, non qu'il soit échauffé par son sujet et que son imagination l'emporte, mais froidement et dans le seul but d'orner son style. Il ne fait aucun effort pour penser; mais, comme les Pétrarquistes, il combine et il ajuste des mots. Supprimez l'ordre et l'arrangement, il ne restera presque rien de toute cette rhétorique; c'est une gym-

nastique intellectuelle, ce n'est pas le travail fécond de l'invention.

Ces défauts si marqués dans l'*Euphues* se retrouvent dans toutes les comédies de Lyly. Sans en citer de nombreux exemples qui seraient fastidieux, je veux en prendre quelques-uns dans la meilleure de ses pièces, dans la seule où il y ait des traces d'observation et de peinture de mœurs, dans *Alexandre et Campaspe*[1]. Le sujet est heureux et aurait pu être traité agréablement. Il s'agit d'un trait de générosité d'Alexandre raconté par Pline. Le fils de Philippe, après avoir rasé Thèbes, emmène en captivité à Athènes les femmes thébaines qui ont échappé au massacre de la ville. Parmi elles se trouve la jeune Campaspe, d'une naissance obscure, mais d'une beauté éclatatante, dont Alexandre s'éprend et dont il commande le portrait au peintre Apelles. Celui-ci ne peut voir chaque jour l'admirable modèle qui pose devant lui sans en devenir amoureux. L'artiste et le prince deviennent donc rivaux. Entre ces deux amants, le cœur de la captive penche pour Apelles; le prince l'apprend et, en roi magnanime, il cède la jeune fille à son rival. Il y avait là une occasion d'exprimer des sentiments très-dramatiques, par exemple dans le cœur d'Apelles et dans celui d'Alexandre la lutte de la passion et de la générosité. Il fallait

[1] « *La très-excellente comédie d'Alexandre, Campaspe et Diogène, jouée devant Sa Majesté la reine, par les Enfants de Sa Majesté et les Enfants de Saint-Paul*, 1584.

surtout faire souffrir Alexandre et peindre ses incertitudes avec force, afin de donner plus de mérite à son abnégation. Campaspe aussi devait être émue et inquiète, combattue entre deux affections contraires, entre un amour involontaire et une reconnaissance sincèrement ressentie, mais qu'elle ne peut transformer en un sentiment plus vif.

Lyly n'a songé à aucune de ces situations. Il n'a vu dans son sujet qu'un thème tout fait sur lequel il se proposait de broder quelques phrases spirituelles. Il aime à raisonner sur la passion, au lieu de la peindre, et il fait raisonner ses personnages. Ainsi Héphestion qui essaye de dissuader Alexandre d'aimer Campaspe, au nom de sa gloire, ne songe qu'à bien parler et à balancer avec une symétrie exacte des périodes antithétiques :

« Je ne puis vous dire, Alexandre, si le récit de cette passion est plus honteux à entendre que la cause n'en est douloureuse à connaître... Quoi! est-ce le fils de Philippe, le roi de Macédoine, qui est devenu le sujet de Campaspe, la captive thébaine? Est-ce cet esprit, dont le monde ne pouvait contenir la grandeur, qui est renfermé dans l'étroite orbite d'un œil séduisant? Voudriez-vous tourner le fuseau avec Hercule, quand vous pourriez agiter la lance avec Achille? ô Alexandre, ces sentiments tendres et faibles ne devraient pas exister chez celui dont le cœur rude et indomptable en a fait céder tant d'autres. Vous aimez. O douleur! Mais qui

aimez-vous? ô honte! une fille inconnue et de basse naissance. Qui peut dire si elle est honnête? Oui, direz-vous, mais elle est belle. Mais est-ce une raison pour qu'elle soit pure? Oui, direz-vous, mais elle est admirablement bien faite dans toutes les parties de son corps. Mais elle peut avoir quelque chose de défectueux dans l'esprit? Oui, direz-vous, mais elle est sage. Mais c'est une femme! Souvenez-vous, Alexandre, que c'est un camp que vous avez à diriger et non pas une chambre; ne descendez pas des armes de Mars à celles de Vénus, des assauts furieux de la guerre à des escarmouches amoureuses avec une jeune fille[1]. »

Campaspe n'est pas plus émue qu'Héphestion, quand elle se reproche à elle-même d'aimer Apelles, et qu'elle avoue sa faiblesse. Elle aussi est esclave de l'antithèse, et joue avec les mots, au lieu d'exprimer un sentiment.

« Campaspe, se dit-elle quand elle s'aperçoit qu'elle préfère Apelles à Alexandre, Campaspe, il est difficile de juger si ton choix est plus déraisonnable que ton sort n'est infortuné. Un peintre est-il entré plus avant dans ton esprit qu'un prince? Apelles, plus avant qu'Alexandre? La bassesse de tes sentiments trahit celle de ton origine... » Cependant, malgré ces réflexions froides, elle avoue à l'artiste l'amour qu'elle a pour lui; mais alors elle éprouve de nouveau le besoin de faire

[1] *Alexandre et Campaspe*, acte II, sc. 2.

un jeu de mots, et elle s'écrie, en se parlant toujours à elle-même : « Fille insensée, qu'as-tu fait? Ce qui, hélas! ne peut être défait, et je crains que cela ne cause ma défaite[1]. »

Où Lyly a-t-il pris le modèle de ce style, assurément fort inconnu de Chaucer et des écrivains anglais du quinzième siècle, si ce n'est chez les Pétrarquistes et chez Pétrarque lui-même? Ce dévergondage d'antithèses, ce parallélisme continuel de pensées contraires, et cette recherche monotone de la symétrie donnent déjà un air d'affectation à certaines parties du *Canzoniere*. N'est-ce pas Pétrarque qui a dit? « Amour, en un instant, me presse et me retient, me rassure et m'effraye, me brûle et me glace, me plaît et m'irrite, m'appelle à lui et me repousse, me remplit d'espérance, me remplit de chagrin; je ne trouve point la paix, et je ne puis faire la guerre; je brûle et je suis glacé; je vole au-dessus du ciel, je tombe à terre; je vois sans yeux; je n'ai pas de langue, et je crie; je ris en pleurant; la vie et la mort me déplaisent également. » Ce jour-là, comme le dit Gervinus, Pétrarque a lâché les écluses de la rhétorique qui a inondé successivement l'Espagne, l'Angleterre et la France.

Un des procédés habituels de Lyly, dans ses romans et dans ses comédies, procédé de rhéteur, c'est d'ins-

[1] *Alexandre et Campaspe*, act. IV, sc. 2.

tituer entre plusieurs personnages une discussion sur un point de métaphysique subtile, ou mieux encore, de donner à quelques-uns de ses héros des énigmes à deviner, pour aiguiser leur esprit. Il suppose, par exemple, qu'Alexandre réunit les philosophes de sa cour, et qu'il adresse une question embarrassante à chacun d'eux. Ils répondent tous, et ils répondent avec à-propos[1].

ALEXANDRE.

Aristote, comment un homme pourrait-il passer pour un dieu?

ARISTOTE.

En faisant une chose impossible à un homme.

ALEXANDRE.

Cléanthe, de la vie ou de la mort, quelle est la plus puissante?

CLÉANTHE.

La vie qui résiste à tant d'orages.

ALEXANDRE.

Crates, combien de temps un homme peut-il vivre?

CRATES.

Jusqu'à ce qu'il trouve qu'il vaut mieux mourir que vivre.

ALEXANDRE.

Anaxarque, de la terre ou de la mer, quelle est celle qui produit le plus de créatures?

ANAXARQUE.

La terre, car la mer n'est qu'une partie de la terre.

[1] *Alexandre et Campaspe*, act. I, sc. 3.

Parmi ces philosophes, il y en a un dont le caractère est mieux tracé que celui d'aucun des personnages des comédies de Lyly, c'est Diogène. Alexandre ne peut parvenir à le prendre en défaut, et il oppose toujours aux questions du roi une réponse piquante.

ALEXANDRE.

Diogène !

DIOGÈNE.

Qui appelle ?

ALEXANDRE.

Alexandre. Comment se fait-il que tu ne vas jamais de ton tonneau à mon palais ?

DIOGÈNE.

Parce qu'il y a aussi loin de mon tonneau à ton palais que de ton palais à mon tonneau.

ALEXANDRE.

Comment ? N'as-tu donc aucun respect pour les rois ?

DIOGÈNE.

Aucun.

ALEXANDRE.

Et pourquoi ?

DIOGÈNE.

Parce que ce ne sont pas des dieux.

ALEXANDRE.

Ce sont les dieux de la terre.

DIOGÈNE.

Oui, des dieux de terre.

ALEXANDRE

Platon ne pense pas comme toi

DIOGÈNE.

J'en suis content.

ALEXANDRE.

Pourquoi ?

DIOGÈNE.

Parce que je voudrais que personne ne pensât comme Diogène, excepté Diogène.

ALEXANDRE.

Si Alexandre possède quelque chose qui puisse faire plaisir à Diogène, dis-le moi, et tu l'auras.

DIOGÈNE.

Alors ne me prends pas ce que tu ne peux me donner, mon soleil.

ALEXANDRE.

De quoi as-tu besoin ?

DIOGÈNE.

De rien de ce que tu as.

ALEXANDRE.

Je commande au monde.

DIOGÈNE.

Et moi je le méprise.

ALEXANDRE.

Tu ne vivras pas plus longtemps que je ne le voudrai.

DIOGÈNE.

Mais je mourrai, que tu le veuilles ou non.

ALEXANDRE.

Comment un homme peut-il apprendre à être content de son sort?

DIOGÈNE.

En apprenant à ne rien désirer.

ALEXANDRE.

Héphestion, si je n'étais pas Alexandre, je voudrais être Diogène [1].

Le roi, à son tour, prendra sa revanche avec d'autres, avec Apelles, par exemple, ou avec un mendiant, et il est toujours prêt à engager une lutte d'esprit avec tous ceux qu'il rencontre.

UN CYNIQUE MENDIANT.

Alexandre, ô Alexandre! donne au pauvre cynique un *groat*.

ALEXANDRE.

Il n'est pas digne d'un roi de ne donner qu'un *groat*.

LE MENDIANT.

Alors donne-moi un talent.

ALEXANDRE.

Ce n'est pas à un mendiant à demander un talent [2].

Ce style prétentieux, raffiné, eut un très-grand succès, il devint le langage des beaux esprits du temps, et constitua ce qu'on appelle l'euphuisme, qui a duré plus de vingt ans. Il répondait exactement au goût de l'époque, et l'euphuisme était déjà dans la conversation avant de passer dans la littérature. On exagère très-souvent l'influence qu'ont eue les écrivains sur leur temps. Ils la subissent au moins autant qu'ils

[1] *Alexandre et Campaspe*, act. II, sc. 2.
[2] *Ibid.*, act. III, sc. 4.

l'exercent. Le roman d'*Euphues* n'aurait pas été si bien accueilli, s'il n'y avait pas eu à la cour un goût très-prononcé pour les raffinements et la rhétorique. Lyly, dans sa préface, nous en avertit lui-même; il craint de ne pas satisfaire les exigences de la société élégante, et il avoue que les Anglais veulent entendre des discours plus beaux que ne le permet le génie de leur langue, manger du pain meilleur que le pain de froment, et porter du linge plus fin que le linge de toile.

Outre l'exemple de la littérature italienne et la mode qui s'était répandue de lire et d'admirer les Pétrarquistes, le goût de la reine pour l'allégorie, et le plaisir que lui causait toute allusion ingénieuse à sa beauté, à sa chasteté et à son génie, avaient singulièrement favorisé l'euphuisme. Elle aimait à être flattée, et il fallait que ses flatteurs inventassent des formes imprévues pour renouveler la louange, d'autant plus qu'elle se piquait d'avoir du goût, et qu'elle connaissait le fin des choses. Lyly, ne l'oublions pas, n'écrivait que pour elle et pour la cour. Une partie de ses défauts viennent de là. Il voulait plaire, et il ne le pouvait qu'à force d'esprit. De quoi eût-il entretenu la reine, sinon de choses délicates, recherchées, nouvelles, au fond desquelles devait se cacher un éloge assez déguisé pour que la flatterie n'eût rien de grossier, assez transparent pour qu'elle s'y reconnût? C'est par ce motif qu'il fait un si grand usage de la mythologie et qu'il ne sort pas des sujets anciens. Il trouvait là une mine

inépuisable d'allusions et d'allégories, qu'Élisabeth et ses courtisans lui indiquaient en quelque sorte par leur goût pour tout ce qui venait de l'antiquité, et par la faveur avec laquelle la princesse accueillait les surnoms mythologiques que lui donnaient ses poëtes favoris.

Dans deux comédies seulement sur huit, il semble perdre de vue l'auditoire habituel auquel il s'adresse, et négliger son métier de courtisan. Mais dans toutes les autres, il a toujours les yeux fixés sur la reine, comme s'il n'était occupé qu'à amener adroitement les phrases, les passages et les scènes entières qui lui étaient destinés. Une fois il voulut marcher sur les brisées des poëtes populaires, et il composa, dans le style bouffon, la comédie de *Mother Bombie*[1]. Mais il n'avait pas assez de gaieté dans l'esprit, ni assez de verve originale pour faire accepter ses plaisanteries par le peuple, et il échoua si complétement dans cette tentative, qu'il n'essaya pas de la renouveler. Quelques calembours faits à froid et plaqués dans la pièce ne le sauvèrent pas du naufrage, malgré leur saveur toute nationale.

Une autre fois, mécontent sans doute du peu d'avantages que lui procuraient ses œuvres dramatiques, — elles ne l'avaient pas enrichi, comme on le voit par ses fréquentes demandes d'argent — et révolté de l'a-

[1] Cette pièce a été imprimée pour la première fois en 1594.

varice de la reine, il composa, sous le titre de : *la Femme dans la lune*[1], une comédie en vers assez spirituelle, dont les défauts des femmes font tous les frais. Il n'en mettait aucune hors de cause, et ses épigrammes retombaient sur la souveraine aussi bien que sur toutes les personnes de son sexe. Il condamna Élisabeth à voir sur la scène une femme qui est considérée comme le type de toutes les autres, Pandore, la première née de la nature, passer par toute la série des faiblesses humaines, par la mauvaise humeur, par l'ambition, par la lubricité, par la fureur, par le mensonge et par l'inconstance. Ce qu'il y a de plus piquant, c'est que cette Pandore, sollicitée par les différentes planètes de choisir l'une d'elles pour demeure, fixe sa résidence dans la lune, et que la lune porte précisément le nom de Cynthie, sous lequel Élisabeth aimait à être désignée. C'était presque insinuer que tous les défauts se donnaient rendez-vous chez la reine.

Sauf cette petite vengeance, dont il ne paraît pas que la reine se soit irritée, mais qui ne délia probablement pas les cordons de sa bourse, Lyly ne s'applique qu'à varier la forme des compliments qu'il lui adresse. Bien des passages de ses pièces, dont on ne compren-

[1] Pièce imprimée pour la première fois en 1597, et qui n'avait pas été réimprimée une seule fois depuis, avant l'édition complète que M. Fairholt vient de donner des œuvres dramatiques de Lyly.

drait pas la portée, si on n'était pas averti, prennent un sens quand on sait pour qui il écrit. Fait-il l'éloge de la virginité, comme d'un bien inestimable, c'est qu'à ce moment-là Élisabeth écarte toute idée de mariage, et tient à distance le comte de Leicester. « Si j'avais vingt Cupidons, dit Diane, dans une pièce où elle a fait Cupidon prisonnier, je les délivrerais tous pour sauver une vierge, sachant que l'amour est la plus vaine des choses, tandis que la virginité est de toutes les vertus la plus noble[1]. » La reine s'attendrit-elle au contraire, sans que pour cela elle veuille se donner, le poëte écrit : « Ceux qui s'étonnent que la chasteté elle-même se soumette à Cupidon, ne connaissent ni le pouvoir de l'amour ni celui de la virginité[2]. »

Généralement il ne condamne pas l'amour, au contraire il le chante, mais c'est l'amour tel que le comprend sa souveraine, chaste, pur, poétique, l'amour qui ne se nourrit, comme celui des Pétrarquistes, que d'aspirations et d'espérances, et qui ne touche point aux réalités. Si l'on en croit la chronique scandaleuse de son règne, et même les témoignages des ambassadeurs étrangers, qui sont rappelés dans une lettre célèbre de Marie Stuart, Élisabeth, au fond, n'était pas si

[1] *Gallathea.* Cette pièce a été imprimée pour la première fois en 1592.

[2] *Métamorphose de l'Amour.* Cette pièce n'a été imprimée qu'en 1601. C'est probablement un des derniers ouvrages de Lyly.

supérieure aux plaisirs des sens qu'elle voulait le faire croire; mais extérieurement elle entendait ne recevoir d'autres hommages que ceux que les troubadours, les poëtes provençaux, et les Italiens, leurs imitateurs, adressaient à leurs dames, hommages respectueux qui prennent leur source dans la croyance à la perfection de la femme aimée, et qui, loin de la diminuer, la relèvent aux yeux du monde en la couronnant d'une vertu idéale. Quelles que fussent ses faiblesses secrètes, elle tenait à rester en public sur le piédestal où la poésie place les Laure et les Béatrix. L'amour ne devait approcher d'elle que pour ajouter à sa gloire, et pour faire resplendir son nom d'un éclat nouveau.

Peut-être mettait-elle dans cette manière d'être un peu de prétention littéraire, comme un souvenir de ses lectures italiennes, et des sonnets amoureux qu'elle avait composés dans sa jeunesse aussi bien que son père Henri VIII; mais elle y mettait à coup sûr encore plus de politique que de poésie. En femme vraiment faite pour gouverner, elle ne perdait aucune occasion d'augmenter son prestige aux yeux de son peuple, et, possédant les qualités viriles du souverain aussi bien que le roi le plus énergique, elle n'était pas fâchée de paraître y joindre ce que les princes ne pouvaient lui disputer, le sceptre de la beauté et de la chasteté! Elle tirait ainsi parti de son sexe, et avec une habileté supérieure, elle se servait pour se grandir de ce qui eût été pour d'autres une condition d'infériorité. Être un

grand roi et une femme admirée, tenir en échec toutes les puissances catholiques du continent, étendre sur la mer l'empire de l'Angleterre, fonder des colonies, détruire la puissance maritime de l'Espagne, montrer autant de fermeté que le duc d'Albe et de souplesse qu'Henri IV, et en même temps inspirer les poëtes, échauffer le cœur des Pétrarques et des Dantes de son siècle, faire naître partout l'enthousiasme poétique sous ses pas, c'était remplir une destinée exceptionnelle, et atteindre à la fois deux gloires, dont une seule suffit à rendre immortels ceux qui l'obtiennent. La vanité de la femme, qui évidemment persistait chez Élisabeth sous l'amour du pouvoir, y trouvait son compte et plus encore la politique. Il n'est pas douteux qu'elle ait eu cette pensée, et qu'elle ait encouragé à dessein les flatteries poétiques de Raleigh, de Spenser et de Shakspeare.

Lyly fut un de ceux qui la servirent le plus tôt et le mieux dans son projet. Tantôt il lui donne la parole sous le nom de Sapho, et met dans sa bouche une protestation qui devait lui être particulièrement agréable, contre l'amour sensuel. « Immodeste Vénus, lui fait-il dire, vous n'êtes pas digne d'être la déesse de l'amour, vous qui cédez si souvent aux impressions de l'amour, vous qui, pour satisfaire les désirs déréglés de votre cœur, vous éloignez tant de l'honneur[1] ! » Tan-

[1] *Sapho et Phaon* (1584).

tôt il lui soumet délicatement le dieu d'Amour lui-même, le fils de Vénus qui reconnaît son pouvoir, et auquel elle dit, avec le sentiment de sa force : « Ne puis-je pas être sur la terre la déesse des affections? Ne dois-je pas gouverner les imaginations des hommes, et enchaîner Vénus comme une captive ? » Ailleurs, avec plus de transparence encore, il la met en scène sous le nom de Cynthie, que Spenser venait de lui consacrer si gracieusement dans le poëme de *Colin Clout's home again*, et il lui attribue une beauté et une majesté divines. Un homme, un simple berger, dans lequel il faut sans doute reconnaître Leicester, car il semble que le poëte fasse allusion à des faits réels, ose aimer la déesse des nuits. Elle le sait, et n'en est point émue jusqu'à ce que son adorateur endure pour elle d'injustes souffrances. Elle apprend que la Terre, jalouse de son amant, l'a livré à une enchanteresse qui le tient plongé dans un profond sommeil, d'où il ne doit sortir que vieux et flétri par le temps. Alors elle commence à avoir pitié du malheureux, elle fait chercher pour lui des remèdes, et elle envoie un de ses amis consulter l'oracle sur son sort. L'oracle répond : « Quand celle dont le visage est le plus parfait de tous viendra et embrassera Endymion dans son sommeil, il se lèvera, mais pas avant. » On n'a pas de peine à faire comprendre à Cynthie que c'est elle qui est désignée par la description du dieu, et dans une intention charitable, afin de sauver l'innocent, elle consent à faire ce

qu'on demande à la plus belle. « Quoique mes lèvres, dit-elle, aient été jusqu'ici aussi pures que mes pensées, cependant je veux te rendre à la vie. » Endimion réveillé avoue à la reine tout son amour, avec l'expression du plus profond respect, sans témoigner l'ombre d'une espérance, et plutôt en sujet qu'en amant. C'est ainsi que l'impérieuse Élisabeth devait vouloir être aimée. Elle lui répond, et le poëte a trouvé, pour la faire parler, l'accent qui convient à une femme absolue. « Continue à m'aimer, Endimion, je compte plus sur un cœur fidèle que sur une ville fortifiée. J'ai travaillé à conquérir tout le monde, et me suis étudiée à garder tous ceux que j'ai conquis. Mais ceux que ma faveur ne peut décider à demeurer constants, et que les bienfaits que je leur offre ne peuvent rendre fidèles, ceux-là les dieux les ramèneront à la vérité, en punissant leur trahison avec justice [1]. » A ce mot de punir prononcé dans une scène d'amour, on reconnaît la fille de Henri VIII, et on pense au sort d'Essex.

Quelquefois, mais rarement, Lyly, laissant de côté toute allégorie, adresse directement à la reine les compliments qu'il a préparés pour elle. Dans *Endimion*, il oublie le personnage mythologique de Cynthie, et c'est bien à Élisabeth qu'il parle, quand il fait dire à la déesse par un de ses personnages : « Les paroles de

[1] *Endimion*. Cette pièce a été imprimée pour la première fois en 1591.

Votre Majesté ont toujours été des actions, et vos actions des vertus. » Dans le prologue de *Galathée*, il prend moins de précaution encore pour la louer. Il lui dédie sa pièce avec le luxe d'éloges que comportent en général les dédicaces, et avec toute la modestie qui convient à un poëte de cour. « César Auguste, lui dit-il, avait des yeux si perçants, que quiconque le regardait était contraint de baisser les yeux. Votre Majesté a un jugement si parfait que, quoi que ce soit que nous lui offrions, nous sommes forcés d'en rougir. Cependant, de même que les Athéniens tenaient beaucoup à ce que le vêtement dont Minerve était couverte fût sans tache et sans pli, nous avons mis tous nos soins à ce que l'œuvre que nous présentons à Votre Majesté ne puisse l'offenser ni par le spectacle ni en paroles; sachant que, de même que dans le sol où l'or pousse, rien ne prospère que l'or, dans l'âme de Votre Majesté où rien ne s'abrite que la vertu, rien ne peut entrer que la vertu. »

Une des flatteries les plus agréables aux princes, surtout quand ils ont soutenu, comme Élisabeth, des luttes dangereuses, c'est celle qui consiste à mettre à leurs pieds leurs ennemis. Lyly ne néglige pas ce moyen de faire sa cour. Sa pièce de *Mydas* me paraît écrite en partie, et je ne crois pas qu'aucun historien du drame anglais l'ait jamais remarqué, pour rappeler le souvenir de la défaite et des humiliations de Philippe II, le principal adversaire d'Élisabeth. Mydas regorge d'or, et se vante de ses richesses;

le roi d'Espagne se glorifiait d'être le prince le plus riche de la chrétienté. Mydas, appelé à se prononcer entre la musique d'Apollon et celle de Pan, choisit celle de Pan, et mérite par cette maladresse de porter des oreilles d'âne; Philippe, ayant à prendre parti en France pour la Ligue ou pour le roi de Navarre, choisit la Ligue, et se fait battre. Mydas envoie une expédition contre l'île de Lesbos, dans laquelle il n'est pas difficile de reconnaître la Grande-Bretagne, essuie un échec et se repent amèrement d'une attaque depuis laquelle rien ne lui a plus réussi; Philippe se repentit certainement plus d'une fois d'avoir compromis l'honneur de la marine espagnole et la gloire de son règne dans son impuissante agression contre l'Angleterre. Cette dernière allusion surtout est hors de doute. « Depuis que j'ai étendu les mains sur Lesbos, dit Mydas — lisez Philippe II, — je trouve que tous les dieux ont rejeté mes actes, et que ces îles les ont méprisés. Les dieux dédaignent mon orgueil (ce mot s'applique à merveille à Philippe II), les hommes ma politique : mes trésors ont été vidés par mes soldats, mes soldats dépouillés par la guerre, mes guerres sans succès, parce qu'elles étaient faites pour usurper; mes usurpations sans fin, parce que mon ambition est démesurée[1]. »

A la fin de la pièce, Apollon donne à Mydas des conseils qui vont directement à l'adresse du monarque

[1] *Mydas* (1592).

espagnol. « Ne pèse pas, lui dit-il, dans la même balance l'or et la justice. Ne présente pas de la même main la guerre et la paix. Que ta tête soit satisfaite d'une couronne. » Pour compléter la ressemblance de la cour de Mydas avec celle d'Espagne, j'y trouve un homme de guerre dur, violent, qui ne parle que de massacres et de conquêtes, et dans lequel je reconnais sans peine l'impitoyable duc d'Albe.

II

Ces flatteries subtiles, cet art généralement détourné d'exprimer des choses fines et agréables, ce perpétuel retour à l'allégorie qu'encourageait le goût de la reine, rentrent dans l'euphuisme et en sont en quelque sorte une des formes. Les euphuistes se piquent de bien dire, comme de bien faire tout ce qui exige de l'esprit, de la sagesse et de la grâce. Leur prétention particulière est de ne pas dire ce que tout le monde aurait pu trouver, de sortir du commun et d'avoir une manière à eux, infiniment piquante et délicate, de penser et de parler.

Lyly, nous l'avons vu, n'a pas créé tout d'une pièce cette langue affectée que la haute société anglaise a gardée pendant plus de vingt ans. L'euphuisme existait avant l'*Euphues*. Mais l'auteur de l'*Euphues* a certainement contribué plus qu'aucun autre, par le succès et l'à-propos de son livre, à le

fixer et à le faire durer. Sans lui, sans la forme ingénieuse et savante dont il a su revêtir un des travers de l'esprit anglais, celui-ci s'en serait probablement guéri plus tôt. Il a donné le premier l'autorité du livre à ce qui n'était pas encore sorti du domaine un peu vague de la conversation. On consulta son œuvre pour apprendre à bien parler, et les courtisans qui voulaient obtenir une réputation de causeurs à la mode, s'emparèrent de ses phrases pour s'en servir et s'en faire honneur au besoin dans le monde. On recherchait alors beaucoup les ouvrages qui pouvaient fournir des phrases toutes faites, — c'est un des signes du temps, — et l'on publiait des traductions de Boccace et des nouvellistes italiens, avec des préfaces où l'on annonçait, pour allécher le public, que la conversation spirituelle pourrait y être étudiée. Ben Jonson, dans ses comédies composées pour la plupart après la mort d'Élisabeth, sous le règne de Jacques Ier, et souvent avec une intention moqueuse pour le règne précédent, nous a conservé une peinture piquante de l'affectation que les courtisans anglais de la fin du seizième siècle mettaient à toute chose[1].

Rien ne ressemble plus que leur manière et leur langage à ce que nous avons appelé en France, un demi-siècle plus tard, l'esprit précieux. Quand on voit

[1] Voy. plus bas chapitre VI.

le portrait que trace le poëte comique d'un homme de cour accompli, on croit entendre les récits que font Somaize et l'abbé de Pure de la visite d'un élégant à la ruelle d'une femme à la mode. Ces visites ont ordinairement lieu le matin. Celui qui doit être présenté se prépare dès la veille à cette solennelle entrevue, d'où dépend son admission dans un cercle choisi. « Il a fait friser et fortement serrer ses cheveux, sa moustache est relevée par une *bigottère*, ses mains enduites d'une pommade adoucissante et cachées dans des gants. Il se parfume à la fois de musc, de civette et d'eau d'ange. Le lendemain, à la pointe du jour, il répand sur ses cheveux des nuages de poudre de Chypre, il lave son visage avec une éponge imprégnée de lait virginal, et il aborde alors seulement la difficile et délicate question de sa toilette. Toutes les parties de son ajustement doivent être sévèrement conformes à la mode. Chemise à jabot, haut-de-chausses garni de sept ou huit rubans satinés de couleurs éclatantes et choisis chez Perdrigeon, bas de soie d'Angleterre, canons à triple rang de toile de Hollande, chapeau orné d'un large ruban d'or ou d'argent, gants isabelle vif[1]. »

Le courtisan ainsi accommodé, engage avec la dame, qu'il est allé visiter, une conversation de la dernière galanterie. Si, quand il s'habille, il ressemble à un

[1] J'emprunte presque textuellement ces détails au curieux ouvrage de M. Livet, *Précieux et Précieuses*. Didier. Paris, 1859.

euphuiste de la cour d'Élisabeth, il lui ressemble encore bien plus quand il parle. C'est la même recherche, la même afféterie et le même désir de ne pas parler comme tout le monde, d'employer un langage choisi et délicat, inaccessible aux gens du commun. « Mon Dieu, que vous êtes vulgaire ! » dit Madelon à Gorgibus, dans les *Précieuses ridicules*. C'est le mot de la situation, les courtisans anglais le répètent sans cesse. Leur refrain habituel, c'est qu'ils ont horreur du vulgaire.

Mais si, dans ces deux écoles, c'est l'absence de naturel qui domine, il y a plusieurs manières de ne pas être naturel. Malgré bien des points communs, le genre d'esprit des euphuistes n'est pas tout à fait celui des précieuses. En France, le principal travers des précieuses, qui ont rendu tant de services à la langue, et parmi lesquelles il y avait des femmes très-spirituelles, était de repousser certains mots comme trop bas, et de les remplacer par une périphrase. Elles ne disaient pas le miroir, elles disaient *le conseiller des grâces*. Au lieu d'un fauteuil, elles demandaient *les commodités de la conversation*. Molière n'a guère cité que ces deux exemples. Mais il y en avait bien d'autres suivant Somaize. Elles ne disaient pas une vieille femme, une femme âgée, mais une femme *dont la neige du visage se fond*. Elle ne disaient pas les yeux, mais le *miroir de l'âme*. En somme, elles s'ingéniaient à éviter un certain nombre d'expressions qui n'avaient d'autre défaut que d'être simples ; de leur

autorité privée, elles les déclaraient indignes de figurer dans le langage de la bonne compagnie, et elles y substituaient des équivalents plus fleuris et plus élégants. Elles ont fait par là un grand tort à la poésie française. Elles l'ont accoutumée aux périphrases. Beaucoup de celles qu'elles avaient imaginées elles-mêmes sont tombées sous le ridicule. Mais la crainte d'appeler certaines choses par leur nom et de paraître vulgaires, l'horreur de certains mots propres nous sont restées. Elles ont exclu de notre poésie élevée tout élément familier, tandis que les Grecs, les Latins et les Italiens, que nous cherchions à imiter et dont nous nous rapprochions par nos tendances classiques, jettent des mots simples, vulgaires même, au milieu des plus beaux mouvements poétiques. Que de choses qui, dans les tragédies de Sophocle et d'Euripide, ne choquaient pas les oreilles athéniennes, et que Racine n'aurait pas osé traduire littéralement devant une société dont l'hôtel de Rambouillet avait formé le goût!

Cette première éducation laissait à l'esprit français un excès de délicatesse dont il ne se corrigea pas, et tout en se moquant de Cathos et de Madelon, il conservait comme elles des pudeurs et des susceptibilités qui lui étaient propres et qu'aucune nation n'a jamais eues. Il a été du parti des précieuses, et il a bien fait, quand elles ont épuré et assoupli la langue; mais il leur a trop accordé lorsque, tout en se défendant de leur influence, il leur a permis de l'appauvrir. Il eût été

possible de leur résister davantage, et de ne rien perdre des qualités nouvelles qu'elles nous donnaient, sans leur sacrifier pour cela, sous prétexte qu'il était trop naïf et trop familier, le vieil et poétique idiome des Villon et des Marot.

En Angleterre, il ne s'est passé rien de semblable. Les euphuistes n'ont ni abusé des périphrases, ni diminué la richesse du langage pour le rendre plus élégant. La brutalité native de la race anglaise s'y opposait, tandis que chez nous au contraire une certaine délicatesse générale favorisait l'entreprise des précieuses. Mais ils ont abusé des concetti. Le jeu de mots est le fond de l'euphuisme anglais. On reconnaît là son origine italienne. Pétrarque ne jouait-il pas sur le nom de Laure, qu'il confondait tantôt avec l'air (aura), tantôt avec le laurier? Ses innombrables imitateurs, pour faire comme le maître, s'étaient condamnés à perpétuité au calembour. C'est l'ornement habituel et comme l'assaisonnement obligé de leurs fades poésies. L'euphuiste appartient à la même école. Ce n'est pas le mouvement de la pensée, ce n'est pas l'impérieux besoin d'exprimer un sentiment individuel et profond qui le poussent à écrire. Il écrit pour le plaisir d'écrire. Aussi cherche-t-il uniquement non les pensées fortes et neuves, mais les formes et les tours ingénieux. Quand il parle, car c'est un causeur autant qu'un écrivain, et il fait profession de bien parler, il met tout son art à relever dans la conversation d'au-

trui, comme un joueur qui reçoit un volant avec une raquette, toutes les expressions d'où l'on peut tirer une série d'équivoques piquantes. Ce n'est pas l'idée qui amène le mot sur ses lèvres, c'est au contraire le mot qui amène l'idée. Il se jette sur le mot dès que la conversation le lui amène, et il en exprime tout ce qu'il contient. Tout est pour lui occasion de faire de l'esprit. Il aime l'escrime de la parole, et les étincelles qui jaillissent du choc des réparties comme de deux épées croisées. Les dialogues euphuistiques ressemblent à un assaut dans une salle d'armes. « Suis-moi de pied ferme ce jeu de mots jusqu'à ce que la semelle de tes escarpins soit usée, » dit Mercutio, le plus amusant des euphuistes, à Roméo, dans *Roméo et Juliette*.

Car Shakspeare a passé par l'euphuisme. Quand il arriva à Londres, en 1586 ou en 1587 au plus tard, il n'y avait que quatre ou cinq ans que la seconde partie de l'*Euphues* avait paru, et on venait de jouer *Alexandre et Campaspe* (1584). Comment lui qui, ayant vécu jusque-là à la campagne, et n'y ayant presque rien appris du langage du monde, cherchait avant tout à s'instruire dans la société des comédiens, ses camarades, et des jeunes gentilshommes qui fréquentaient le théâtre, n'eût-il pas été séduit par un genre d'esprit que toute la cour avait adopté, et dont toutes les conversations qu'il entendait se ressentaient nécessairement? Il dut croire d'ailleurs de bonne foi, dans la

première ferveur de l'enthousiasme qu'il éprouva, comme la plupart des hommes de sa génération, pour la littérature italienne, que tout ce qui venait d'Italie méritait d'être admiré et imité, et que Lyly ne faisait que continuer la tradition des meilleurs maîtres. Il se mit donc, lui aussi, à combiner des jeux de mots et des phrases ingénieuses. Il s'exerça à faire parler spirituellement ses personnages, et à placer dans leur bouche quelques-uns de ces traits inattendus qui paraissaient si merveilleux aux courtisans d'Élisabeth.

Cela nous explique pourquoi nous trouvons, dans ses premières pièces, un certain nombre de dialogues qui ne tiennent pas à l'action, qui pourraient en être détachés sans difficulté, mais où deux ou trois interlocuteurs font de propos délibéré assaut d'esprit, uniquement pour montrer qu'ils en ont et pour déployer devant le public toutes les ressources de leur imagination. Bénédict et Béatrix, dans *Beaucoup d'embarras pour rien;* Lance et l'Éclair, dans *les Deux Véronais;* Mercutio lui-même dans *Roméo et Juliette*, n'ont guère d'autres fonctions que d'engager une discussion avec le premier venu sur un mot, sur une phrase, sur une bagatelle qu'amène le hasard de la conversation, et d'en faire sortir une foule d'épigrammes, de quolibets et de calembours. Tout ce groupe de personnages de Shakspeare vient en droite ligne de Lyly. Ils ont lu l'*Euphues*, *Endimion* et *Galathée*, et c'est à cette école qu'ils ont appris à distiller,

comme ils le font, la quintessence du bel esprit.

Non-seulement Shakspeare a pris à Lyly ses procédés et son goût, mais il lui a fait à plusieurs reprises des emprunts plus directs, et on pourrait citer quelques passages où il l'a imité presque littéralement. Dans le beau dialogue du duc de Glocester, qui ouvre la tragédie de *Richard III*, je trouve un souvenir manifeste du discours d'Héphestion à Alexandre dans *Alexandre et Campaspe*. « Mon père n'a qu'une fille, et par conséquent je ne puis avoir de sœur, dit Galathée, qu'on a déguisée en homme, dans la pièce de ce nom. — Je suis la seule fille de la maison de mon père et le seul fils aussi, dit la Viola de Shakspeare dans une situation analogue [1]. » Un des dialogues de Lance et de l'Éclair, dans *les Deux Véronais*, est tiré textuellement de la comédie de *Mydas* [2]. Dans cette même pièce, la fille du roi de Lydie et les femmes de sa cour cherchent un moyen de passer le temps et proposent divers amusements, comme de raconter des histoires, de chanter et de danser. C'est ce que font aussi la reine d'Angleterre et ses femmes dans *Richard II* [3]. Dans le prologue de *la Femme dans la lune*, Lyly s'excuse de présenter au public un sujet purement fantastique, et lui dit : « Si beaucoup de fautes nous échappent dans ce discours, rappelez-vous tous que ce n'est que le songe d'un

[1] *The twelfth nigth*, act. III, sc. 4.
[2] *The two gentlemen of Verona*, act. III, sc. 1.
[3] *Richard the Second*, act. III, sc. 4.

poëte. » Dans *le Songe d'une nuit d'été*, dont l'idée première vient peut-être du mot même de Lyly, Shakspeare dit en finissant : « Si nous autres ombres, nous vous avons offensés, pensez seulement ceci (et tout est corrigé), que vous n'avez fait que dormir ici, pendant que ces visions apparaissaient. »

Ce sont ces rapprochements qui font aujourd'hui le principal intérêt des œuvres de Lyly. On aurait bien étonné les gentilshommes de la cour d'Élisabeth, si on leur avait prédit, vers 1587, qu'un jour leur écrivain favori, celui qu'ils regardaient comme le modèle du bon goût et du grand style, ne serait connu et lu que par quelques curieux, qui ne s'occuperaient pas de lui pour lui-même, mais uniquement pour y chercher la trace des commencements d'un jeune homme alors obscur, dont pas un d'eux peut-être ne savait le nom ni ne soupçonnait le génie. Ceux qui ont été les prédécesseurs des grands esprits, et qui ont contribué en quelque façon à leur éducation, leur doivent d'être sauvés de l'oubli. Dante fait vivre Brunetto Latini, Milton Du Bartas ; Shakspeare fait vivre Lyly.

C'est aussi un titre, il faut bien le dire, sinon à l'estime, du moins à la curiosité de tous ceux qui aiment les lettres, que d'avoir été le représentant de toute une période littéraire au plus beau siècle de l'Angleterre, et que d'avoir fourni le mot qui sert à caractériser une des phases par lesquelles a passé l'esprit anglais, à l'époque de sa plus grande activité et de son plus mer-

veilleux développement. L'euphuisme vaut la peine qu'on en parle et qu'on s'y arrête, puisqu'il a été, pendant quelques années, la langue d'Élisabeth, de Raleigh, de Spenser et de Shakspeare. Celui-ci a cherché à s'en dégager de bonne heure, et il s'en est même un peu moqué dans le rôle d'Armado de *Peines d'amour perdues*[1]; mais il a eu beau faire, il en a gardé quelque chose toute sa vie. Outre qu'il lui a dû une certaine délicatesse et une certaine grâce de langage qu'il n'aurait peut-être pas atteintes aussi facilement sans l'exemple des Italiens et de Lyly, il a conservé jusqu'à la fin, dans son style, quelques traces de raffinement et de recherche dont l'origine n'est pas douteuse. Quand on voit ce génie si vigoureux et si franc donner quelquefois à sa pensée, même dans ses meilleures pièces, une forme quintessenciée et subtile, on ne peut pas s'empêcher de penser aux leçons qu'il a reçues des euphuistes dans sa jeunesse.

III

Un des euphuistes que Shakspeare connaissait le mieux personnellement, qu'il a pu imiter, et qui, après

[1] Je suis persuadé cependant, contrairement à l'opinion de beaucoup de critiques anglais, que ce n'est pas précisément de l'euphuisme, mais de l'emphase espagnole que Shakspeare se moque dans le rôle d'Armado. Ce qui me le fait croire, c'est qu'Armado, qui est un fanfaron plutôt qu'un bel esprit, ne parle pas la même

Lyly, avait le plus de réputation, est George Peele, son camarade du théâtre des Blackfriars, que Nash appelait, en 1597, *primus verborum artifex*. Si on retranchait de ce compliment le premier mot, qui est une illusion de l'amitié, le reste serait la définition la meilleure du mérite de Peele. Celui-ci n'est en effet qu'un habile arrangeur de mots, harmonieux, gracieux, élégant, mais sans originalité et sans force. Moins spirituel et surtout moins inventif que Lyly, il met à nu, comme tous les disciples, les défauts de la manière de son maître. Occupé de combiner des phrases et de chercher des expressions ingénieuses, il ne sait ni trouver une situation dramatique ni dessiner un caractère. Seulement il tourne agréablement un compliment, il ne manque pas une occasion de faire sa cour, et personne n'a plus loué Élisabeth que lui. Il a même une intrépidité de flatterie qui aurait révolté l'esprit plus délicat de l'auteur d'*Endimion*, et qui probablement dépassait le but par son exagération, car il ne paraît pas en avoir tiré de profit, ni être devenu pour cela le poëte favori de la cour.

Au sortir de l'université d'Oxford, il mit sur le théâtre le jugement de Pâris, pour se donner le plaisir de le réformer et de décerner à la reine, à l'exclusion

langue que les personnages des comédies de Lyly, tandis que ceux qui le tournent en ridicule, Biron, du Maine, Longueville, le roi de Navarre ne sont pas exempts d'euphuisme.

de Vénus, le prix de la beauté [1]. Dans *la bataille d'Alcazar* [2], où il décrit la lutte des Maures et des Portugais, la disparition du roi don Sébastien, et la part qu'avait prise au combat l'aventurier anglais Stukeley, il trouve moyen d'introduire de violentes sorties contre les catholiques, des allusions à la destruction de l'Armada et un pompeux éloge d'Élisabeth. Là, comme dans *La fameuse chronique du roi Edouard Ier* [3], il s'écarte un peu de l'imitation de Lyly, tout en conservant les mêmes habitudes de style, pour se rapprocher des grands sujets de Marlowe. Dans son meilleur drame, *L'amour du roi David et de la belle Bethsabé*, il revient au contraire à l'euphuisme pur, en y ajoutant quelques traits touchants que le tempérament froid de Lyly n'aurait pas trouvés. Mais il ne soutient pas ce pathétique, il ne parvient pas à rendre sa pièce intéressante, et elle ne mériterait pas d'être citée, si ce n'était l'œuvre dramatique la mieux versifiée et la plus harmonieusement écrite qui eût encore paru sur la scène anglaise. Une autre pièce de Peele, *le Conte des vieilles femmes* [4], a longtemps passé pour avoir fourni à Milton le sujet de son masque de *Comus*. Mais cette

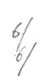
[1] *Le jugement de Pâris* a été joué probablement l'année où il a été imprimé, en 1584.

[2] Pièce publiée en 1589.

[3] Pièce imprimée en 1593, d'abord, et réimprimée bientôt après en 1599.

[4] Toutes les œuvres dramatiques de Peele ont été réimprimées dans deux éditions successives par Dyce, 1828-1829.

gloire même doit lui être enlevée, depuis que M. Masson a découvert dans le *Comus* d'Henry du Puy, professeur d'éloquence à l'université de Louvain, publié originairement à Louvain en 1608, et réimprimé à Oxford en 1634, la véritable source de l'œuvre de Milton [1].



La dernière pièce qui ait été écrite dans le goût de celles de Lyly, et qui appartienne à la même école, est l'œuvre d'un homme que l'on ne s'attendrait guère, d'après sa réputation, à compter parmi les euphuïstes : c'est *La dernière volonté ou le testament de Summer* de Nash, le célèbre satirique. Ce mordant écrivain, qui devait quelques années plus tard soulever une tempête par sa comédie allégorique de l'*Ile des chiens* [2], payer de la prison la liberté de son langage et faire fermer le théâtre qui avait eu l'audace de jouer sa pièce, avait commencé par écrire, lui aussi, pour la cour, dans le style obligé du temps et avec l'accompagnement de flatteries auxquelles les poëtes courtisans avaient accoutumé la reine. La comédie qu'il fit représenter devant elle à Nonsuch, en 1592, roule tout entière sur le double sens du mot *summer*, qui veut dire l'été, et qui est aussi le nom du fou de Henri VIII. Ce détestable calembour termine dignement l'histoire

[1] *The life of John Milton and history of his time.* By Masson, Cambridge, 1859.

[2] Nash a aussi travaillé avec Marlowe à la tragédie de *Didon, reine de Carthage.*



de l'euphuïsme au théâtre [1]. Une école, qui faisait consister tout le mérite de l'art dramatique dans l'habileté de l'expression et dans le raffinement de la pensée, devait arriver nécessairement au dernier degré du mauvais goût. Elle se maintint cependant quelques années encore sur la scène, du moins à la cour et auprès de la société élégante, qui d'ordinaire ne se guérit que lentement de ses défauts. Il ne fallut pas moins que la verve comique de Ben Jonson pour lui porter le dernier coup et pour la ruiner dans l'opinion.

[1] Je ne considère pas comme une pièce de l'école de Lyly *les Rares triomphes de l'amour et de la fortune*, d'un auteur inconnu, qui ne sont point une comédie, mais un simple divertissement, un masque de cour.

CHAPITRE IV

La tragédie avant Shakspeare. — Le drame bourgeois. — *Arden de Feversham*. — Le lyrisme dans le drame. — Révolution produite par Marlowe. — Son *Tamerlan*. — *Édouard II*. — *Le Juif de Malte*. — *La vie et la mort du docteur Faustus*. — École de Marlowe. — *Le Frère Bacon* de Greene. — Peele. — Lodge. — Les libres penseurs au seizième siècle en Angleterre. — Kyd. — *Hiéronimo* et *la tragédie espagnole*. — Drames sanglants. — Résumé de l'état du théâtre avant Shakspeare.

Les euphuistes étaient surtout des poëtes comiques. Leur genre d'esprit maniéré ne convenait qu'à la comédie. Comment eussent-ils pu combiner leurs effets de style et développer complaisamment leurs séries de jeux de mots au milieu du mouvement des scènes tragiques? Mais pendant qu'ils travaillaient à fonder en Angleterre, au préjudice des vieilles bouffonneries nationales, une comédie savante, recherchée et plutôt destinée à l'amusement des beaux esprits qu'à celui du peuple, pendant que, sans être précisément des classiques, ils donnaient la main à ceux-ci, en n'écrivant comme eux que pour le public lettré, la tragédie qui avait commencé avec *Ferrex et Porrex* à l'origine

même du théâtre, et qu'un petit groupe de dramaturges cherchait inutilement à enfermer dans des règles étroites, se développait librement, en dehors de toute influence, sous l'inspiration de quelques hommes énergiques, et puisait sa force à la source vivifiante et intarissable des sympathies populaires. Elle, du moins, restait en communication avec le vrai public, avec un public dont le jugement n'était troublé ni par la mode, ni par aucun système littéraire, et c'est parce qu'elle n'a pas cessé de s'adresser à lui qu'elle a produit ce qui a paru de plus grand au théâtre avant Shakspeare. Avec elle nous nous élevons d'un degré. Ce ne sont plus des pièces de pure curiosité que nous allons rencontrer, mais des œuvres singulièrement fortes et hardies, mêlées de bien et de mal, imparfaites toujours, quelquefois barbares, et malgré cela passionnées et émouvantes.

Une des premières tendances de ce drame national, ce fut de s'attacher à des sujets réels en mettant sur la scène des événements tragiques qui avaient eu du retentissement en Angleterre, et dont le souvenir restait encore dans toutes les mémoires. C'était le moyen de remuer sans efforts les imaginations populaires toutes préparées déjà par le titre seul de la pièce aux émotions qu'elles allaient ressentir. Il se forma ainsi une sorte de tragédie bourgeoise qu'il ne faut pas confondre avec une tragédie prosaïque — car, au contraire, la poésie y débordait — mais je l'appelle

bourgeoise, parce qu'elle écartait les grands faits de l'histoire ancienne ou moderne pour s'occuper d'infortunes récentes arrivées à de simples particuliers. Quand un grand crime ou un grand malheur avait longtemps occupé l'attention publique, il lui appartenait de droit; elle s'en emparait comme de son bien.

Les pièces de ce genre nous sont arrivées en général sans noms d'auteurs; ce qui semble indiquer que ceux qui les écrivaient ne réclamaient aucune gloire pour eux-mêmes, et, s'effaçant devant le sujet, se bornaient à remanier poétiquement de vieux récits imprimés avant eux. L'une d'elles, qui porte le titre suivant : *Avertissement pour les belles femmes*, roule sur le meurtre d'un marchand de Londres, tué par l'amant de sa femme. Une autre est intitulée : *la Jolie fille de Bristol*, une troisième : *la Tragédie de M. Beech,* ce qui veut dire qu'elle raconte la mort de M. Beech, qui était apparemment fort célèbre, car elle a été racontée dans une quatrième pièce : *Deux tragédies en une.* Une cinquième, *la Tragédie du comté d'York*, jouée au Globe, parut en 1608 sous le nom de Shakspeare, sans que rien, ni l'intérêt du sujet ni le mérite du style, justifie pour nous une telle prétention. Du reste, les éditeurs du poëte en ont tous pensé ainsi, car *la Tragédie du comté d'York* ne se trouve imprimée dans aucune collection de ses œuvres.

Je serais plus tenté de croire qu'il a mis la main à un drame bourgeois très-supérieur aux précédents,

et dont quelques parties sont dignes d'un maître : *Arden de Feversham*, presque aussi connu par la belle traduction allemande qu'en a donnée Tieck[1], que par le texte anglais. Il y a là déjà quelques-unes des qualités de la vraie tragédie, un intérêt continu, des études de caractères et une langue poétique. Le sujet est l'histoire d'un meurtre commis sous Édouard VI. Un gentilhomme de Feversham, Arden, est assassiné par sa femme et par l'amant de celle-ci, Mosbie. L'art du poëte consiste à nous présenter les péripéties de l'assassinat, à nous montrer comment la pensée du meurtre germe dans l'âme des deux coupables, et comment ils passent de la pensée à l'exécution. Il attache évidemment trop d'importance aux détails matériels, et c'est par là qu'on voit l'inconvénient de ce genre de drame, qui serre de très-près la réalité sans oser la corriger, dans la crainte d'être infidèle. On dirait que l'auteur a eu sous les yeux — il a dû l'avoir en effet — le procès-verbal des événements, et qu'il les a minutieusement enregistrés, pour être vrai avant tout, pour n'être pas accusé d'inexactitude par le public, qui, lui aussi, connaît les faits et qui ne souffrirait pas qu'on les travestît ou qu'on en supprimât une partie. Il y a des moments où ce besoin de vérité fait ressembler la tragédie à un réquisitoire.

Arden a failli être assassiné plusieurs fois. On lui a

[1] Tieck, *Shakspeare's vorschule*. T. I.

servi du poison dans sa soupe, mais il a senti qu'elle était amère, et il l'a rejetée. A Londres deux assassins allaient le frapper dans une ruelle, lorsque l'un d'eux a reçu sur l'épaule le choc d'une fenêtre qui l'a désarmé. Une autre fois, il était convenu que son domestique laisserait la porte de son auberge ouverte, et que les assassins y pénétreraient pendant la nuit ; mais le domestique a eu un remords, il a appelé au secours et Arden s'est enfermé. Dans une autre occasion, il allait être tué sur la route, quand un de ses amis qui passe l'accompagne et le sauve par sa présence. Le poëte ne nous fait grâce d'aucune de ces tentatives ni d'aucun des détails qui s'y rattachent. Il en résulte que le dénoûment produit moins d'effet. L'émotion, au lieu de se concentrer sur quelques scènes essentielles, se disperse en chemin sur trop de points secondaires, pour rester entière quand arrive la fin. On a eu si souvent peur pour la vie d'Arden, qu'on n'a plus peur quand il va réellement mourir.

Ce qui compense ce grave défaut, c'est la vérité des caractères, non pas de tous, car je suis loin de partager l'admiration enthousiaste de Tieck et de Lamb pour cette pièce, mais de deux au moins, celui d'Alice, la femme d'Arden, et celui de Mosbie son complice. Quant au caractère de la victime, il manque de consistance et même, à certains égards, de vraisemblance ; c'est un composé de noblesse, de dignité, et en même temps de sottise et de faiblesse qui ne s'accordent

guère. Il sait que sa femme aime Mosbie, il veut chasser celui-ci de sa maison et il ne l'ose pas. Deux fois il lui reproche amèrement sa conduite, une fois même il lève l'épée sur lui, deux fois il lui pardonne et se réconcilie avec lui. Un peu avant que le meurtre ne s'accomplisse, il a trouvé Mosbie dans les bras de sa femme ; il a voulu le tuer et néanmoins il consent à le recevoir encore à son foyer, il joue même avec lui, et c'est pendant qu'il joue que les assassins, payés par Mosbie, viennent le frapper. Quand on a, comme Arden, des sentiments d'honneur et qu'on aime passionnément sa femme, pardonner à l'amant de celle-ci, c'est déjà bien peu vraisemblable ; mais l'accueillir chez soi, lui faire fête, lui témoigner de la confiance, et, après avoir été offensé par lui et l'avoir soi-même mortellement offensé, se mettre à sa merci, c'est le comble de la démence. Je sais bien qu'Alice est là, qui domine son mari et qui lui remet un bandeau devant les yeux chaque fois que la vérité lui apparaît. Mais quelque aveugle et quelque amoureux que soit un homme, quand il a du cœur, et qu'il sait ce qu'il doit à lui-même et à l'honneur de son nom, il n'ouvre pas sa porte à l'amant déclaré de sa femme. Il fallait représenter Arden comme un Cassandre ou comme un Sganarelle pour rendre ce dénoûment vraisemblable, ou bien lui ayant donné une fois de la dignité et de la clairvoyance, la lui conserver jusqu'au bout.

Les caractères de Mosbie et d'Alice sont mieux

tracés. Mosbie appartient à la famille des ambitieux sans scrupules, les plus dangereux de tous les hommes, parce qu'ils joignent à la dépravation, qui résulte de l'absence de principes, la persévérance qui double les occasions de crimes. S'il n'était qu'immoral, il se contenterait de posséder la femme de son voisin, sans porter plus loin ses désirs; mais il est ambitieux, il veut faire sa fortune, l'amour n'est pour lui qu'un moyen de parvenir, et une fois qu'il s'est emparé de l'esprit de la femme, il entend se servir d'elle pour se débarrasser du mari et pour prendre sa place. La main et l'argent d'Alice, voilà son but, et il ne peut les obtenir que par un crime. Avant même que celui-ci soit commis, il en prévoit d'autres dans l'avenir. Sa pensée désigne déjà les victimes qu'il aura besoin de frapper. Aucun de ses complices ne doit survivre à l'assassinat; l'un d'eux pourrait le trahir, et, pour prévenir toute indiscrétion de leur part, il est décidé à les tuer. Alice même doit mourir; elle pourrait se repentir et parler. Il se défie de la mobilité et de la sensibilité féminines. Intérieurement, il la condamne à mort comme un témoin dangereux qu'il vaut mieux supprimer.

Le monologue dans lequel il nous révèle ses projets de meurtre fait penser à celui de Macbeth dans une situation analogue. Je ne serais pas étonné que Shakspeare l'eût écrit à ses débuts et s'en fût souvenu plus tard. On y sent la main d'un maître ou de quelqu'un

qui va le devenir. Comme Macbeth, Mosbie ne jouit pas en paix des crimes qu'il accomplit ou qu'il médite; au milieu de ses rêves de fortune, il est poursuivi par des souvenirs qui ne lui laissent pas un instant de repos. Le jour, la nuit, il est assailli d'inquiétudes qui le rendent sombre et farouche. « Duncan a tué le sommeil, » s'écrie Macbeth. « Age d'or où je n'avais pas d'argent, dit poétiquement Mosbie. Je vivais dans le besoin, mais je dormais si doucement. La souffrance du jour me donnait le repos de la nuit; après le repos de la nuit, la lumière du matin était douce. Mais depuis que j'ai grimpé au sommet de l'arbre pour me bâtir un nid dans les nuages, chaque souffle léger du vent ébranle mon lit et la crainte me réveille, la crainte d'être précipité à terre. Mais où la réflexion va-t-elle me conduire? Je cherche le chemin qu'habite la joie. Il s'est fermé derrière moi, je ne puis plus retourner en arrière; il faut que j'aille en avant, quand ce serait à travers le danger lui-même. »

Il y a dans les sentiments d'Alice, avec de la violence et de l'emportement, des nuances délicates qu'aucun dramaturge du seizième siècle, excepté Shakspeare, n'était peut-être capable d'indiquer. Il est le premier en Angleterre qui ait su peindre les femmes dans la tragédie. Avant lui, même dans Marlowe, on ne trouve que des ébauches. Lui seul, parmi cette première génération de poëtes dramatiques, a compris la complexité du caractère féminin. Lui seul,

tout en leur donnant la force et la passion, qui sont les éléments de la tragédie, leur donne en même temps la grâce sans laquelle elles ne sont pas de leur sexe. Alice a des mouvements de sensibilité, des alternatives d'audace et de faiblesses, d'ardeur criminelle et de repentir soudain qui la distinguent de toutes les femmes du même temps. On dirait qu'elle est de la même famille que la mère d'Hamlet et que Cléopâtre.

Si Shakspeare a travaillé à *Arden de Feversham*, comme je le crois, sans cependant écrire la pièce entière, c'est dans le rôle de Mosbie, et, plus encore, dans celui de la femme adultère que se révèle son génie. S'il n'y a pas mis la main, s'il y est resté complétement étranger, comme cela est possible, quel est donc le grand poëte inconnu qui a conçu ce dramatique caractère, tantôt livré à l'amour et à ses fureurs, tantôt adouci par le remords et courbé sous le poids d'une faute irréparable? Alice aime, et c'est pour appartenir tout entière à son amant qu'elle veut tuer son mari, mais elle n'a pas l'inflexible résolution de Mosbie; ce n'est pas un intérêt personnel qui la pousse au meurtre, c'est la passion, et, dans les intervalles lucides que lui laisse celle-ci, elle recule et elle frémit à la pensée de sa honte présente et de l'ignominie plus grande encore qui l'attend. Désespoir vain! efforts inutiles pour effacer le passé! Au moment où elle exprime le plus sincèrement et le plus douloureusement ses

remords, un mot de son amant en détruit l'effet et la rejette dans le crime.

Quelle belle scène que celle où elle commence par se plaindre à Mosbie de l'influence mauvaise qu'il a exercée sur elle, et où elle finit par se jeter à ses genoux pour le supplier de ne pas l'abandonner. Comme cette lutte de la conscience et de l'amour est vive, naturelle, éminemment tragique! A partir d'une telle scène, la tragédie nationale n'est-elle pas créée? J'en citerai les premiers et les derniers vers que Shakspeare a peut-être écrits.

Alice entre en scène, un livre de prières à la main, triste et préoccupée. « Quoi! avez-vous changé d'idée? lui dit Mosbie. — Hélas! répond-elle, que ne puis-je retourner à mon ancienne et heureuse vie! Du nom d'odieuse courtisane à celui de l'honnête femme d'Arden. Ah! Mosbie, c'est toi qui m'en as dépouillée et qui as fait de moi une honte pour toute ma famille. » Mais Mosbie s'irrite, il menace de la quitter, sachant bien quel est son empire sur elle, et, à mesure qu'il parle, elle se rapproche de lui. Elle oublie peu à peu ses projets de repentir, elle ne voit plus que la crainte de le perdre, et elle finit par s'écrier en pleurant : « Non, entends-moi, Mosbie. Un mot ou deux... J'arracherai ma langue si elle parle avec amertume. Regarde-moi, Mosbie, ou je me tuerai moi-même. Rien ne peut me soustraire à ton regard chargé de nuages. Si tu veux la guerre, il n'y aura pas de paix pour moi. Je ferai

pénitence pour t'avoir offensé et je brûlerai, dans ce livre de prières dont je me sers, le mot sacré qui m'avait changée. Vois, Mosbie, j'en arracherai les pages, toutes les pages, et, dans cet étui d'or, je ne laisserai que tes douces phrases et tes lettres. C'est sur elles surtout que je méditerai et je n'aurai pas d'autre dévotion. »

Avec *Arden de Feversham*, la tragédie a fait deux progrès importants qui mettent cette pièce bien au-dessus de tous les drames artificiels de l'école classique. D'une part, elle a trouvé, dans le monde moderne, en dehors de la mythologie et des sujets rebattus de l'antiquité, une situation et des caractères dramatiques, ce qui ouvre le champ le plus vaste aux dramaturges futurs. De l'autre, elle a appliqué au drame la langue riche et variée de la poésie lyrique. Sackville écrivait bien, avec éloquence et avec netteté, mais sa langue était plus oratoire que poétique. Il enchaînait rigoureusement ses idées, il les exprimait dans l'ordre voulu, toujours avec sagesse, quelquefois même avec force, mais jamais avec éclat. Jamais non plus il ne se permettait aucune audace, aucun élan de pure fantaisie ; jamais il ne colorait sa pensée, jamais il ne la revêtait de ces brillantes images, de ces ornements splendides qui, chez les peuples du Nord, constituent l'essence même de la poésie. Ici, au contraire, les métaphores, les comparaisons, les mouvements lyriques abondent. Tous les personnages, même

les assassins, parlent en poëtes, et ils mêlent à l'expression précise des passions, tantôt les rêveries vagues qu'inspire le sentiment de la nature, tantôt les effusions en quelque sorte involontaires d'une imagination exubérante.

C'est l'avénement du lyrisme dans le drame anglais auquel il va s'associer intimement, et d'où il ne sortira plus, tant que le drame restera original et populaire.

II

Un autre poëte a contribué bien plus encore que l'auteur, quel qu'il soit, d'*Arden de Feversham*, à préparer cette fusion de l'élément lyrique et de l'élément dramatique dont le théâtre de Shakspeare consacrera le triomphe, et ce poëte, c'est le plus grand de ses prédécesseurs, Christophe Marlowe.

Marlowe était né à Cantorbéry, de 1562 à 1565, dans la boutique d'un cordonnier. Quoique pauvre, il reçut la forte éducation de l'université de Cambridge, où il prit ses grades. Rien ne prouve mieux à quel point l'amour de la science était général alors et combien les classes populaires cherchaient à s'instruire, que la culture intellectuelle dont nous trouvons des traces manifestes chez la plupart des dramaturges du seizième siècle, fils d'artisans ou de paysans, presque tous enfants du peuple. Venu à Londres, ainsi que tant d'autres, pour y chercher fortune, Marlowe com-

mença par être acteur. On croit qu'il se cassa la jambe en tombant dans une trappe de théâtre. C'est alors que, ne pouvant continuer son premier métier, il se mit à écrire. Il vécut dans la misère, et, si l'on en juge par les témoignages contemporains, dans la débauche. Il semble qu'autour de lui se soient groupés une troupe de jeunes gens spirituels, sceptiques et dissolus, comme lui écrivant pour le théâtre et qui, après avoir partagé ses plaisirs, eurent le temps de se corriger de leurs folies, tandis qu'il mourut trop tôt pour s'amender. Nous ne connaissons guère sa vie que par leurs confidences.

L'un deux, Robert Greene, dans un pamphlet publié sous le titre bizarre de *Quatre sous d'esprit pour un million de repentirs*, que M. Villemain appelle spirituellement la confession d'un enfant du seizième siècle, avoue les désordres de sa vie et nous révèle, avec une franchise qui n'est pas exempte de malice, ceux de ces compagnons. Il ne les ménage pas plus qu'il ne s'est ménagé lui-même. Il y parle beaucoup de Marlowe, qu'il apostrophe directement, à plusieurs reprises, et qu'il accuse d'athéisme. Il lui adresse, ainsi qu'à Lodge et à Peele, la péroraison de son opuscule, où il quitte le ton de la raillerie pour celui de l'émotion.

« Je vous en prie, dit-il à ses trois amis qui ne paraissent pas disposés à se repentir, soyez avertis par mes malheurs. Ne vous complaisez pas, comme je l'ai



fait, dans les jurements impies; méprisez l'ivrognerie, fuyez la débauche, abhorrez ces épicuriens dont la vie dissolue a rendu la religion odieuse à vos oreilles; et lorsqu'ils vous caressent en vous parlant de la supériorité de votre esprit, rappelez-vous que Robert Greene, qu'ils ont souvent flatté, périt faute du nécessaire. Souvenez-vous, messieurs, que vos vies sont comme autant de lampes données à chacun de vous, pour que vous les entreteniez avec soin; les bouffées violentes de la colère peuvent les éteindre, l'ivrognerie les détruire, la négligence les laisser tomber. La flamme de la mienne en est maintenant à son dernier souffle. Ma main est fatiguée et je suis forcé de cesser, quand je voudrais commencer. Je désire que vous puissiez vivre, quoique moi-même je sois sur le point de mourir. »

Lodge, qui partage avec Peele et avec Marlowe le triste honneur d'avoir inspiré à Greene cette pathétique tirade, eut le temps et le bon esprit de mettre à profit les conseils de son ami mourant. De cette troupe de jeune gens spirituels, mais débauchés, il fut le plus avisé et le plus heureux. Après avoir visité les îles Canaries en compagnie du capitaine Clarke et avoir reparu à Londres en 1584, pour y débuter comme acteur et comme auteur dramatique, il préféra au théâtre la carrière plus lucrative de la médecine; il se fit recevoir docteur à Avignon, et nous le retrouvons, à la fin du siècle, assez célèbre pour être consulté par les

étrangers et assez riche pour parcourir l'Europe à ses frais. Ses œuvres dramatiques ne lui auraient valu, comme nous le verrons plus tard, ni la même fortune, ni la même réputation.

Marlowe, beaucoup plus grand poëte et auteur plus applaudi que Lodge, n'eut pas le même esprit de conduite. Malgré les avertissements de Greene, il mourut jeune et dans l'impénitence. Sa fin prématurée fit scandale. Il surprit une femme qu'il aimait dans les bras d'un rival; emporté par la colère, il tira son poignard pour tuer celui-ci; mais son adversaire, plus agile et plus robuste, saisit la lame qu'il retourna contre lui et qu'il lui plongea dans l'œil. Cette scène horrible paraît plus triste encore, lorsqu'on apprend qu'elle s'est passée dans un mauvais lieu, et que le rival de Marlowe était un valet. On inhuma le poëte dans le cimetière de Deptford, où le crime avait été commis, et l'on mit sur sa tombe cette brève inscription : Christophe Marlowe, tué par Francis Archer, le 16 juin 1593.

Dans sa courte carrière, Marlowe[1] a fait faire un grand pas à l'art dramatique. Il a consacré, d'une manière définitive, l'alliance du drame et de la poésie, en employant sur la scène le vers blanc dont l'usage don-

[1] M. Villemain est le premier qui ait révélé au public français le théâtre de Marlowe. Il l'a fait avec la supériorité et l'éclat habituels de sa critique. — *Journal des savants*, mars 1856.

nait au dramaturge la même faculté qu'au poëte lyrique, et lui permettait de varier indéfiniment les effets et les mouvements poétiques de son style. Avec le vers blanc la langue du théâtre acquit autant de souplesse et de liberté que celle de l'ode : avantage qu'elle eût peut-être attendu longtemps sans Marlowe. Car, avant lui, on ne connaissait guère que la prose qui est l'antipode du lyrisme et la poésie rimée qui aboutit nécessairement à la monotonie. Les poëtes dramatiques qui ne voulaient pas écrire en prose, et c'était le plus grand nombre, car il y avait chez eux comme chez tous les hommes de leur génération, de puissants instincts poétiques, ne savaient y échapper qu'en se servant de la rime, et la contrainte que celle-ci leur imposait entravait l'essor de leur imagination. Marlowe les affranchit de cette servitude dont ils sentaient le poids, sans découvrir le moyen de s'en délivrer.

Ce fut son *Tamerlan*[1] qui accomplit la révolution. Il lança sa pièce comme un défi, au milieu des tâtonnements des dramaturges ; il étonna et effraya de vieux préjugés, il souleva même une véritable tempête dans le camp des critiques ; mais le peuple fut pour lui, tout Londres alla voir jouer son œuvre et, à partir de ce moment, la cause du vers blanc, qui était celle de

[1] On ne sait pas au juste quelle est la date de la première représentation de *Tamerlan* (*Tamburlaine the great*) ; mais cette pièce, ou plutôt les deux parties de cette pièce, car elle se compose de deux tragédies, furent certainement jouées avant 1587.

la poésie au théâtre, fut gagnée. La rime ne survécut pas au succès de *Tamerlan*. Collier en donne une preuve bien frappante. Une moralité, dont la première partie intitulée : *les trois Dames de Londres*, avait été écrite en vers rimés et publiée en 1584, fut achevée en 1590. L'auteur en publia alors la seconde partie sous ce nouveau titre : *Les trois Dames et les trois Seigneurs de Londres*, et comme *Tamerlan* avait paru dans l'intervalle, il avait abandonné la rime pour le vers blanc. Shakspeare lui-même ressentit cette influence. Dans sa première jeunesse il avait du goût pour la rime, et ne s'en serait peut-être ni aussi facilement, ni aussi complétement corrigé, s'il n'avait vu le succès des dernières pièces de Marlowe.

La tragédie qui renouvelait ainsi la forme extérieure du drame anglais et qui par là même lui préparait une destinée nouvelle, *Tamerlan le Grand*, n'est cependant point un chef-d'œuvre. Comme dans tous les écrits qui réagissent contre des tendances anciennes, on y sent quelque chose de violent et d'excessif. Elle a les défauts de l'esprit révolutionnaire. Marlowe annonce, dans son prologue, qu'il veut rompre avec l'affectation des rimeurs et avec la bouffonnerie des clowns, pour faire entendre sur la scène un langage plus noble et plus héroïque. Il tient parole. Il donne au drame un accent plus élevé et un essor plus poétique; mais, en grossissant sa voix, il déclame et en cherchant le sublime il arrive à l'emphase.

Son style se dégage énergiquement de l'afféterie et des jeux d'esprit des euphuistes; mais dans son énergie il y a une sorte de brutalité et de fougue qui dépassent toute mesure. Ses mots eux-mêmes ont quelque chose de trop retentissant et de trop sonore pour ne pas blesser une oreille délicate. C'est comme le bruit non interrompu d'une trompette guerrière. Les partisans des vieilles habitudes, de la rime et de la prose, s'en aperçurent tout de suite et se moquèrent de son emphase. Greene, son ami, lui reprochait de n'employer que des expressions qui remplissaient la bouche.

Mais, avec tous ses défauts, ce drame était bien fait pour émouvoir la foule et pour ouvrir un plus vaste horizon au génie des poëtes dramatiques. Tout y a un certain air de grandeur : les dimensions du cadre, la diversité et l'étendue des pays où se transportent les personnages, l'audace de leurs actions, les proportions de leurs caractères, la violence de leurs sentiments, et jusqu'à la multiplicité des événements que comprend chaque acte. Toute la vie de Tamerlan est là, ses commencements obscurs, sa fortune rapide, le développement prodigieux de son empire, ses guerres, ses expéditions lointaines, ses triomphes et sa mort. En quelques scènes vous êtes transportés de la Perse à la Scythie, de la Scythie à la Géorgie, de la Géorgie au Maroc et de là à Babylone. Aucune conception, quelque gigantesque qu'elle soit, ne coûte à cette imagination puissante et comme enivrée des premières fumées de

l'invention. Elle a donné au sujet d'immenses contours et au caractère principal une attitude plus qu'humaine.

Les discours et les actes de Tamerlan qui nous font quelquefois rire aujourd'hui, parce que, de tous les défauts, l'emphase est celui qui choque le plus le goût français, devaient produire une longue et profonde impression sur des masses populaires dont le sens critique n'était pas développé, qui cherchaient avant tout au théâtre des émotions dramatiques et auxquelles personne n'en avait procuré encore d'aussi fortes que Marlowe. Je me figure sans peine avec quels sentiments, avec quelle curiosité toujours tendue et quelles agitations intérieures, les spectateurs du parterre voyaient le vainqueur de Bajazet atteler des rois à son char, leur mettre le mors à la bouche, donner des reines pour concubines aux derniers de ses soldats, faire passer au fil de l'épée toute la population de Babylone, et défier Mahomet de toucher à sa puissance. Son incrédulité hautaine, cet état de révolte contre la divinité que Marlowe a pris plaisir à décrire, et sur lesquels il est revenu dans les rôles de Barabas et de Faust, épouvantaient certainement les plus braves des assistants et leur causaient, dans un pays aussi religieux que l'Angleterre, une sorte d'effroi qui augmentait l'effet général de la pièce. On accusait peut-être tout bas l'auteur d'athéisme, comme on le fit plus tard tout haut; on le soupçonnait, malgré le soin qu'il prit

toujours de punir l'incrédule au dénoûment, de partager les idées de ses héros; mais, tout en s'étonnant et en se scandalisant un peu de son audace, on ne pouvait se dégager de l'étreinte puissante de son génie.

De temps en temps d'ailleurs, des morceaux vraiment éloquents, d'éclatantes images et des mouvements d'une incontestable poésie venaient transporter toute la salle et arracher des applaudissements même aux esprits plus froids ou plus délicats, qui auraient été tentés de faire des réserves contre la manière de l'auteur. Qui aurait pu, par exemple, entendre sans y reconnaître l'avénement de la grande poésie sur la scène, les paroles que Tamerlan adresse à Chosroès qu'il a vaincu, pour lui expliquer la nature et les motifs de son ambition? « La soif de régner et le désir de la couronne qui ont conduit le fils aîné de la céleste Opis à arracher son vieux père du trône et à se placer lui-même dans le ciel empyrée, m'ont poussé à diriger mes armes contre tes États. Y a-t-il un meilleur précédent que le puissant Jupiter? La nature qui nous a formés de quatre éléments, qui luttent au dedans de nous pour l'empire, nous a appris à tous à avoir des âmes ambitieuses. Nos esprits dont les facultés peuvent comprendre la merveilleuse architecture du monde et mesurer la course de chaque planète errante, et qui aspirent encore à la science infinie, nos esprits toujours en mouvement comme les sphères infatigables,

nous obligent à nous consumer nous-mêmes et à ne jamais nous reposer, tant que nous n'avons pas atteint les fruits les plus mûrs de tous, ce qui fait le bonheur et la félicité, la douce jouissance d'une couronne terrestre. »

Outre *Tamerlan*, *le Massacre de Paris*, qui n'est pas autre chose que la mise en drame de la Saint-Barthélemy, et *Didon reine de Carthage* qu'il composa en collaboration avec Nash, Marlowe a écrit les trois meilleures pièces qui aient paru sur la scène anglaise avant Shakspeare, *Édouard II*, *le Juif de Malte* et *Faust*.

Sa tragédie d'*Édouard II* apprit au futur auteur de *Richard III*, et de tant de drames historiques, le parti qu'on pouvait tirer au théâtre des chroniques nationales[1]. L'histoire y est découpée en scènes rapides, où les événements se pressent comme dans la vie même du monarque qui donne son nom à l'œuvre. Il n'y est question, bien entendu, ni des unités de temps et de

[1] Non-seulement Shakspeare a pris à Marlowe quelques traits des caractères de Richard II et de Henri VI, mais il lui a même pris des expressions et des effets de scène. Un des plus beaux mouvements de Richard II, dans cette fameuse scène de la déposition que le comte d'Essex faisait représenter devant ses complices, pour les exciter à la révolte contre Élisabeth, la réponse du roi détrôné au comte de Northumberland qui l'appelle encore son seigneur, au moment même où il l'oblige à abdiquer : « Je ne suis pas ton seigneur, » se trouve déjà dans l'*Édouard II* de Marlowe. — My lord, dit Northumberland, dans Shakspeare. — No lord of thine, répond Richard II (act. IV, sc. 1). — My lord, dit Berkeley, dans Marlowe, au roi prisonnier. — Call me not lord, répond Édouard II.

lieu ni de celle d'action. Le drame renferme autant d'actions qu'en comprend le règne d'Édouard II ; il n'a d'autres limites que l'avénement et la mort de ce prince. Il commence quand le roi monte sur le trône, et il finit quand le roi meurt. C'est l'histoire mise en vers, sous une forme dramatique. Le poëte ne cherche pas à lier les scènes entre elles par d'habiles transitions ; elles se succèdent dans l'ordre des faits, comme les verres d'une lanterne magique. Les caractères se développent cependant, non point par l'analyse des sentiments qui exigerait plus d'art et plus de sobriété dans l'intrigue, mais par la peinture des passions que les événements excitent et nourrissent. Les personnages agissent plus qu'ils ne parlent, et à peine ont-ils parlé, qu'ils traduisent en actes leur langage ; mais l'emportement même de leur conduite et la rapidité avec laquelle ils passent de la pensée à l'exécution nous livrent le secret des émotions qui troublent leurs âmes. Cette conception élémentaire du drame produit des tableaux inachevés, esquissés à grands traits, mais qui ne manquent ni de vigueur ni de pathétique.

Le sujet de la pièce, c'est la longue lutte que soutient Édouard II, contre les nobles et contre sa propre famille, en faveur de ses favoris Gaveston et Spenser. Les péripéties de vingt années de guerres se condensent dans le court espace de cinq actes. On voit figurer sur la scène tous les personnages qui ont été mêlés à tour de rôle à ces événements ; beaucoup d'entre eux

tombent en route, frappés sur les champs de bataille ou atteints par la hache du bourreau. Mais le drame continue sa marche, au milieu du sang versé, jusqu'au dénoûment que le poëte a choisi comme la conclusion historique de son œuvre. Dès la première scène, l'action s'engage et ne se ralentit plus. Édouard vient de monter sur le trône; les barons d'Angleterre qui ont fait bannir son favori Gaveston, sous le règne de son père, lui demandent de ne pas le rappeler. Malgré leurs instances, il le rappelle. La lutte commence. Le roi y est le plus faible. L'archevêque de Cantorbéry lui déclare que, s'il ne consent pas à signer de nouveau un décret qui exile Gaveston, il sera considéré comme déchu de la dignité royale et ses sujets déliés du serment de fidélité. Le faible Édouard signe avec désespoir l'acte qu'on lui propose, à la condition qu'il pourra dire adieu à l'ami dont il se sépare. Mais le comte de Warwick, qui redoute cette entrevue, a décidé qu'elle n'aurait pas lieu; il s'empare de Gaveston, et il le fait mettre à mort. « Perfide comte, dit le favori, avant de mourir ne verrai-je pas le roi? — Le roi du ciel peut-être, mais pas un autre, » lui répond son assassin. Ce meurtre fait verser des flots de sang. Le roi veut venger la mort de son favori; il donne sa confiance à un autre personnage, Spenser, également odieux à la noblesse, et il marche contre les barons. Vainqueur dans une bataille, il fait prisonniers les meurtriers de Gaveston et les fait exécuter sous ses

yeux. « Il ne peut rien m'arriver de pis que la mort, lui dit en le défiant le comte de Lancastre, et il vaut mieux mourir que vivre, vivre avec infamie, sous un tel roi. » Tel est le langage habituel des personnages tragiques de Marlowe, quelquefois déclamatoire, mais souvent énergique et concis. L'opiniâtreté avec laquelle Édouard II s'attache à Spenser, qui a remplacé Gaveston dans son affection, tourne contre lui son propre frère et sa femme qui, depuis de longues années, a été abandonnée et méprisée. La reine se ligue avec le chef des barons révoltés, Mortimer, dont elle est aimée, et tous ensemble viennent livrer bataille au roi. Celui-ci est vaincu, obligé de prendre la fuite et poursuivi jusqu'en Irlande par des émissaires qui se saisissent de Spenser, le font mourir et jettent en prison le monarque lui-même. Après avoir subi un traitement ignominieux et cruel, le roi est assassiné, dans son cachot, par l'ordre de Mortimer. Mais le meurtrier est arrêté à son tour et condamné à mort par le fils d'Édouard II, par le jeune Édouard III, qui a découvert la vérité et qui venge ainsi son père.

Une telle accumulation de crimes révolterait l'imagination, si le poëte n'introduisait au milieu de ces mœurs vraies, mais barbares, quelques figures touchantes qui en adoucissent l'horreur, sans effacer cependant l'impression douloureuse que le sujet produit. C'est une idée gracieuse que d'avoir mis en scène, à côté des plus farouches seigneurs de la Grande-

Bretagne, un enfant plein de sensibilité et de candeur. Le langage que Marlowe fait tenir au petit Édouard n'est pas toujours naturel, c'est la faute du temps; mais les idées qu'il lui prête nous attendrissent, et c'est là que se révèle le génie de l'homme. Les adieux de Gaveston et de Spenser à leur maître ont aussi quelque chose de déchirant. Mais le pathétique du sujet se reporte surtout sur le personnage d'Édouard II. Sa vie, dans le drame, n'est qu'une longue angoisse. Il soutient, pour ses favoris d'abord, puis pour lui-même, une lutte dans laquelle il s'agit de ses plus chères affections et de sa propre vie. Lui qui n'aime que le repos et le plaisir, il est forcé de prendre les armes; malgré sa douceur naturelle, les événements l'obligent à frapper sévèrement ses ennemis, sans qu'il ait la consolation d'avoir acheté sa tranquillité au prix de ce grand effort. Il perd successivement ceux qu'il aime, il se voit trahi par sa femme, séparé de son fils, enfermé dans une prison qui sert d'égout, plongé pendant dix jours dans une fange infecte, et enfin assassiné par un meurtrier qu'il voit venir, dont il devine le projet, sans avoir la force de lui résister.

Dans la conception de ce caractère tragique, Marlowe n'a pas complétement négligé la peinture des souffrances morales, qui est le but réel de l'art dramatique. On pourrait extraire de sa pièce quelques vers frappants qui, laissant dans l'ombre l'image trop présente de la douleur physique, jettent une vive lumière

sur les déchirements intérieurs d'une âme faible et troublée. Lorsqu'Édouard II attend l'heure de la dernière entrevue qu'il doit avoir avec Gaveston, il adresse à Spenser des paroles remplies d'une amertume que les tortures corporelles ne causent point, et qui ne peut venir que de la persistance d'une méditation douloureuse. « Je suis impatient, lui dit-il, de recevoir une réponse des barons, concernant mon ami, mon très-cher Gaveston. Ah! Spenser, les richesses de mon royaume ne pourraient pas le racheter. Ah ! il est marqué par la mort. Je connais la méchanceté du jeune Mortimer, je sais que Warwick est dur et Lancastre inexorable, et jamais je ne reverrai plus mon aimable Gaveston. Les barons m'écrasent de leur orgueil. » A quoi Spenser répond, avec la fierté d'un homme actif et résolu : « Si j'étais le roi Édouard, le souverain de l'Angleterre, le fils de la belle Éléonore d'Espagne, le sang du grand Édouard, pensez-vous que je supporterais ces bravades, cette rage, et que je souffrirais que ces barons effrénés me défiassent ainsi dans mon pays, dans mon propre royaume? Monseigneur, pardonnez-moi ce langage: si vous aviez hérité de la magnanimité de votre père, si vous songiez à l'honneur de votre nom, vous ne permettriez pas que Votre Majesté fût ainsi le but des outrages de cette noblesse. Abattez leurs têtes et qu'ils parlent sur le billot ! »

Le malheureux roi laisse mieux voir encore la tris-

tesse morale dont il est accablé, quand il aborde en Irlande avec Spenser, et qu'il va chercher l'hospitalité dans un couvent de la côte. « Viens, Spenser, dit-il à son favori, assieds-toi près de moi. Fais l'épreuve maintenant de cette philosophie que tu as sucée à l'école de Platon, dans nos universités, nourrices des lettres. — Mon père, ajoute-t-il après un instant de réflexion et en se tournant vers le supérieur du monastère, cette vie contemplative, c'est le ciel. Oh! que ne puis-je la mener dans le calme! Mais nous, hélas! nous sommes chassés, et vous, mes amis, ce sont vos vies, c'est mon déshonneur qu'ils poursuivent. » Ce retour du prince sur lui-même, cette envie que lui inspire la tranquillité des solitaires n'indiquent-ils pas, de la part du poëte, un sentiment vrai des souffrances de l'âme et l'intention d'entr'ouvrir le voile qui les cache? Mais ce ne sont là que des éclairs de sensibilité morale, des aperçus trop rapides pour laisser dans l'esprit du lecteur une impression durable. Ce qui domine, au contraire, dans l'œuvre imparfaite de Marlowe, c'est le pathétique violent que produit sur la scène le spectacle des douleurs physiques. Il nous fait assister à la longue agonie du roi, il expose en public son corps usé par les privations, souillé par la fange du cachot, empoisonné par une odeur infecte, il nous le montre tremblant de peur devant son assassin, et il achève ce tableau plein d'horreur en peignant les dernières convulsions de la victime qui se

débat sous l'étreinte du meurtrier. Il cherche à frapper les yeux, au lieu de s'ouvrir, par des moyens plus doux, un chemin jusqu'à l'âme. Le successeur immédiat de Marlowe, Shakspeare, emploiera aussi ces images matérielles, mais il y ajoutera l'expression plus touchante et plus complète des sentiments douloureux qui les accompagnent. L'auteur d'*Édouard II* est venu trop tôt et mort trop jeune pour concevoir le développement que l'art dramatique devait recevoir d'une main plus délicate. Il n'applique pas encore aux passions l'analyse pénétrante du moraliste; il s'en tient aux procédés énergiques, mais un peu grossiers, qui obtenaient les applaudissements de ses contemporains.

Le même goût pour les scènes horribles se retrouve dans une autre pièce de Marlowe, le *Juif de Malte*, que le succès d'un acteur a fait vivre longtemps sur la scène anglaise, qu'on jouait encore en 1633, et qui a fourni à Shakspeare quelques traits de la physionomie de Shylock. Là, le poëte, qui n'est pas retenu par l'histoire, accumule autant de crimes que son imagination peut en concevoir. Il prend pour sujet la haine d'un juif contre les chrétiens qui l'ont persécuté. Barabas, son héros, habite Malte. Les chevaliers qui possèdent l'île ont confisqué ses biens, pour payer un tribut aux Turcs. Depuis ce temps, il a juré de se venger, et il poursuit sa vengeance avec un ressentiment implacable. Mensonge, hypocrisie, trahison, délation, violence : tous les moyens lui sont bons pour atteindre le

but. Il ne recule devant aucun attentat, pourvu qu'il frappe un chrétien. Sa fille même n'est, entre ses mains, qu'un instrument de sa colère. Il achète un esclave musulman, ennemi, comme lui, des chevaliers, et dont il fait l'agent de ses projets. Grâce à lui, il feint d'autoriser l'amour qu'éprouvent pour sa fille le fils du gouverneur de Malte et un jeune gentilhomme du pays; il la promet successivement à chacun d'eux, et il finit, en excitant leur jalousie, par les mettre aux prises dans un duel où tous deux succombent. La jeune juive aimait une des victimes; Barabas le savait; mais peu lui importe le bonheur de son enfant. A tout prix, il faut qu'il se venge; et lorsque Abigaïl, indignée de la perfidie de son père, se réfugie dans un couvent et demande à embrasser la religion du Christ, le juif étouffe pour elle toute tendresse paternelle, il la confond avec la race qu'il déteste, et il l'empoisonne, ainsi que les religieuses qu'elle a choisies pour compagnes. Après avoir tué un moine et fait condamner un frère d'un ordre rival, en l'accusant de cette mort, il couronne ses crimes par une double trahison. Il livre Malte aux Turcs qu'il fait entrer par un égout; en récompense de ce service, il est nommé gouverneur, et, quand il se voit maître de la ville, il propose aux chevaliers, ses prisonniers, de les débarrasser du fils du Grand Seigneur et des principaux musulmans, en les faisant périr dans un banquet. Il s'engage à rendre mobile le plancher de la salle où il les invitera; et si,

à un signal donné, on coupe une corde, la table et les invités s'abîmeront dans des oubliettes. Les chrétiens font semblant d'accepter sa proposition ; mais, au moment où il va exécuter son projet, ils le livrent aux Turcs. Il meurt sans repentir, le blasphème et l'injure à la bouche.

L'invraisemblance d'une telle scélératesse, bien loin d'augmenter l'intérêt du drame, en rend la lecture pénible et en affaiblit l'effet. Les actions d'un homme, même furieux, lorsqu'elles sont expliquées par la passion et conformes à la nature, peuvent nous toucher ; celles d'un monstre nous révoltent sans nous intéresser. Il y a néanmoins dans le *Juif de Malte* plus d'art et une plus grande puissance d'observation que dans *Edouard II*. Si le poëte avait su garder plus de mesure dans le développement de l'intrigue, s'il avait prêté à son héros une perversité moins active et plus vraisemblable, il aurait peint un caractère vraiment tragique. Tant qu'il ne fait point agir Barabas, il rencontre, pour mettre en relief sa physionomie, des traits pleins de force et de vérité. La conception même de ce personnage a quelque chose de plus élevé et de plus général qu'aucune de celles qui avaient encore été mises sur la scène anglaise. Dans la pensée de Marlowe, Barabas est un type, le représentant des juifs du moyen âge, méprisé et persécuté par les chrétiens, mais riche, intelligent et vindicatif, ayant la conscience de la force que lui donnent l'étendue de ses

richesses et la supériorité de son esprit. Il se courbe en apparence sous la main de ses ennemis, mais il les connaît, il les juge avec la pénétration de la haine, et, quand il se compare à eux dans ses méditations solitaires, il leur rend à son tour le mépris dont ils l'accablent, il oppose à leurs insolentes prétentions le sentiment de la puissance occulte dont il dispose et l'orgueil que lui inspire le génie industrieux de sa race. Le juif n'est jamais seul dans ce monde; il fait partie d'une tribu, il s'appelle légion. Partout où vivent d'autres juifs, il sait qu'il a des amis et des frères. Il n'a pas de patrie; mais l'univers lui appartient, il l'embrasse dans les vastes entreprises de son industrie. Au delà des limites du pays qu'il habite, il jette un regard d'espérance et de sympathie sur les membres dispersés de la grande famille d'Israël. Ces sentiments complexes, cette humilité feinte et cet orgueil caché, la joie que cause la possession de la richesse et la confiance que conserve chaque individu isolé dans les destinées de la race, Barabas les exprime avec une énergie que ne désavouerait pas Shylock.

Écoutons le monologue qu'il prononce, au moment où ses vaisseaux chargés des marchandises de l'Orient arrivent dans le port de Malte : « Voilà bien, s'écrie-t-il, les bénédictions promises aux juifs ! C'était là le bonheur du vieil Abraham. Que peut faire de plus le ciel pour l'homme, habitant de la terre, que de répandre l'abondance dans son sein, en fouillant pour

lui les entrailles du sol, en forçant la mer à le servir et les vents à pousser vers lui la fortune, avec un souffle propice? Pourquoi me hait-on, si ce n'est à cause de ma prospérité? Est-il quelqu'un qui soit honoré pour autre chose que pour sa richesse? J'aime mieux être juif et haï ainsi que d'être pauvre, chrétien, et d'exciter la pitié, car je ne leur vois tirer aucun fruit de toute leur foi, sinon la méchanceté, la perfidie et un orgueil excessif. Ils disent que nous sommes une nation dispersée; je n'en sais rien, mais nous avons conquis beaucoup plus de richesses que ceux qui se vantent de leur croyance. Nous avons Kirriah Jaïrim, le grand juif de Grèce, Obed à Beyrouth, Nones en Portugal, moi-même je suis à Malte; quelques-uns d'entre nous sont en Italie, beaucoup en France, et tous riches. Moi-même je suis bien plus riche qu'aucun chrétien.»

Marlowe a préparé l'explosion de la haine du juif contre les chrétiens par une scène d'une simplicité expressive, dans laquelle il nous le montre traîné devant le tribunal des chevaliers de Malte et dépouillé sans jugement de ses biens. Les Turcs exigent le payement d'un impôt qui leur est dû; les coffres du grand maître sont vides, il décide qu'on les remplira aux dépens des Israélites, et il fait venir les chefs de la nation pour leur donner lecture de la résolution qu'il a prise.

HUISSIER (lisant).

Premièrement, tout l'argent qu'on paye en tribut aux

Turcs doit être levé sur les juifs, et chacun d'eux doit être taxé pour la moitié de son bien.

BARABAS.

Comment? la moitié de son bien! J'espère que vous ne songez pas au mien.

LE GOUVERNEUR DE MALTE.

Continuez la lecture.

L'HUISSIER (continuant).

Deuxièmement, celui qui refuse doit sur-le-champ être fait chrétien.

BARABAS.

Comment? chrétien! hum! qu'est-ce que cela signifie?

L'HUISSIER (continuant).

Troisièmement, celui qui s'y refuse doit perdre absolument tout ce qu'il a.

LES TROIS JUIFS, COMPAGNONS DE BARABAS.

Oh! monseigneur, nous donnerons la moitié.

BARABAS.

O êtres vils, composés d'argile, vous n'êtes point nés juifs. Voulez-vous vous résigner bassement à laisser vos biens à leur disposition?

LE GOUVERNEUR.

Eh bien! Barabas, veux-tu être baptisé?

BARABAS.

Non, gouverneur, je ne veux pas me convertir.

LE GOUVERNEUR.

Alors paye la moitié.

BARABAS.

Savez-vous ce que vous me proposez? La moitié de mes biens, c'est la richesse d'une ville. Gouverneur, elle n'a

pas été gagnée si facilement, et je ne veux pas m'en séparer si vite.

LE GOUVERNEUR.

La moitié, c'est la pénalité qu'impose notre loi; payela, ou nous saisirons le tout.

BARABAS.

Corpo di Dio! arrêtez, vous aurez la moitié; traitez-moi comme mes frères.

LE GOUVERNEUR.

Non, juif, tu as refusé ces conditions, et maintenant il n'y a plus à y revenir.

BARABAS.

Voulez-vous donc vous emparer de mes biens? Le vol est-il le fondement de votre religion?

LE GOUVERNEUR.

Non, juif; nous prenons ton bien en particulier pour sauver une multitude de la ruine. Il vaut mieux voir un seul homme dans le besoin, pour le bien de la communauté, que de voir beaucoup de citoyens périr pour un seul homme. Cependant, Barabas, nous ne te bannirons pas. Continue à vivre ici, à Malte, où tu as gagné ta richesse et, si tu le peux, gagnes-en plus encore.

BARABAS.

Chrétiens, comment pourrai-je opérer cette multiplication? On ne fait rien de rien.

UN CHEVALIER.

De rien, tu es d'abord arrivé à une petite fortune, de celle-ci à une plus grande, et de cette dernière à la plus grande de toutes. Si votre première malédiction tombe lourdement sur ta tête, si elle t'appauvrit et te fait mépriser de tout le monde, ce n'est pas notre faute; c'est celle du péché de ta race.

BARABAS.

Quoi! employez-vous l'Écriture à justifier vos injustices? Ne me prêchez pas la morale, en me chassant de mes biens. Il y a des juifs criminels, comme le sont tous les chrétiens. Lors même que la tribu dont je suis descendu aurait été dispersée pour ses péchés, dois-je être puni de ses fautes? L'homme qui se conduit honnêtement a le droit de vivre. Quel est celui de vous qui peut m'accuser de ne pas le faire?

Cette scène est une excellente exposition. La violence des chrétiens nous fait comprendre le ressentiment du juif. Quelques mots jetés dans des monologues rapides nous apprennent ensuite tout ce qu'a souffert Barabas, en se voyant dépouillé de sa fortune, et nous donnent la clef de sa conduite future. Ce n'est point un homme ordinaire que ce juif qui, malgré l'abaissement de ses coreligionnaires, a osé tenir tête à l'assemblée des chevaliers et répondre fièrement à leurs insultes. Les Israélites timides l'engagent à la patience et à la résignation. Après les avoir entendus, il reste sur la scène et il s'écrie avec indignation : « Me prennent-ils pour un bloc d'argile, dépourvu de sentiment? Non, Barabas est né pour un meilleur sort et jeté dans un meilleur moule que celui des hommes vulgaires qui ne jugent les choses qu'à la mesure du temps présent. » Aussitôt il combine ses projets de vengeance, et lorsqu'un remords le surprend il étouffe la voix de sa conscience par ce sophisme que lui ont enseigné les

chrétiens : « Ce n'est pas un péché, se dit-il, de tromper un chrétien ; car eux-mêmes ont posé en principe qu'il n'y a pas de foi à garder avec les hérétiques. »

Après cet heureux commencement, on regrette que Marlowe, perdant toute mesure et dénaturant même le caractère de Barabas, le transforme en insensé qui a soif du sang de tous ses semblables. Ou il a exagéré l'horreur tragique, comme cela lui arrive souvent, pour produire plus d'effet, ou il a simplement cherché, en rendant à la fin Barabas odieux, à se faire pardonner par le peuple de Londres l'audace qu'il avait eue de donner raison dans ses premiers actes à un juif contre des chrétiens.

II

Shakspeare avait la pièce de Marlowe sous les yeux quand il écrivit le *Marchand de Venise*. Elle lui fut certainement utile, mais il en sentit le défaut capital et, au lieu de faire du juif un monstre contre nature qui, dès qu'il se livre à ses excès, ne représente plus la race à laquelle il appartient, il voulut mettre en scène un juif véritable, vraisemblable, ayant les défauts et les qualités de sa race, et dont la conduite ne dépassât pas ce qu'on devait attendre d'un homme de sa nation dans des circonstances déterminées. Il voulut le conduire jusqu'à un certain degré de méchanceté, sans lequel il n'y aurait pas eu d'action dramatique, et sans lequel d'ailleurs il se serait écarté du texte italien qu'il

imitait. Mais il eut soin d'expliquer ses actes par des causes naturelles et de plaider en sa faveur, comme on dirait aujourd'hui, les circonstances atténuantes, autant que pouvait le faire un homme du seizième siècle. Il tint à montrer que Shylock ne faisait pas le mal par amour du mal, mais pour satisfaire des ressentiments bien justifiés, et que de plus le juif était en quelque sorte autorisé à le commettre par des conventions écrites, et par l'engagement même qu'avaient pris vis-à-vis de lui ses ennemis.

Il n'y a pas dans Shakspeare de caractère plus complet, plus étudié et présenté avec plus de vraisemblance que celui de Shylock. Les moindres mots qu'il prononce ont une signification et servent à le peindre. Dès la première scène où il paraît, nous le connaissons. Il se présente, les chiffres à la bouche, comme un homme qui vit de calcul, et déjà la haine dans le cœur, comme un homme qui a beaucoup souffert du mépris qui pèse sur lui et les siens. Bassano est venu lui demander trois mille ducats, en se servant auprès de lui du nom et de la recommandation d'Antonio qui souscrira le billet. « Trois mille ducats ! dit-il en arrivant sur la scène, trois mille ducats et pour trois mois ! Bon ! » Il répète ces mots à plusieurs reprises, afin de se donner le temps de réfléchir, et comme s'il poursuivait une pensée cachée. « Antonio est solvable, ajoute-t-il, et cependant il y a les pirates et les écueils. Je voudrais lui parler. » A ce moment arrive Antonio et

l'on voit tout de suite, par le monologue du juif, quelles étaient les pensées de haine qui l'occupaient.

« Comme il a l'air d'un publicain hypocrite! Je le hais, parce qu'il est chrétien, mais surtout parce que, dans sa simplicité stupide, il prête de l'argent gratis et fait baisser le taux de l'intérêt ici chez nous, à Venise. Si je le tiens jamais, j'assouvirai la vieille aversion que je lui porte. Il hait notre nation sainte, et jusque dans le lieu où les marchands se réunissent il raille ma personne, mes opérations et mes bénéfices légitimement acquis qu'il appelle usure. Que ma tribu soit maudite si je lui pardonne! »

Cette haine invincible, Shylock l'exprime devant Antonio lui-même et lui en dit énergiquement les motifs. « Seigneur Antonio, bien souvent au Rialto vous vous êtes moqué de mes opérations financières et de mon usure. Je n'ai fait que lever les épaules et j'ai tout supporté avec patience; car souffrir est le partage de toute notre nation. Vous me traitiez de mécréant, de chien enragé et vous crachiez sur mon manteau de juif, et tout cela parce que je fais usage de ce qui m'appartient. Or il paraît maintenant que vous avez besoin de mon secours. Vous venez à moi et vous me dites: *Shylock, nous voudrions de l'argent.* Voilà ce que vous me dites, vous qui déchargez votre salive sur ma barbe et me chassez à coups de pied, comme vous repousseriez de votre seuil un chien étranger. Votre but est d'avoir de l'argent. Que dois-je répondre? Dois-je vous

dire : Est-ce qu'un chien a de l'argent? Est-il possible qu'un chien puisse prêter trois mille ducats? Ou bien dois-je m'incliner profondément et, d'un ton servile, d'une voix basse et humble, dois-je vous dire : Mon beau seigneur, mercredi vous m'avez craché au visage; tel autre jour, vous m'avez chassé à coups de pied; tel autre, vous m'avez appelé chien? En retour de tant de courtoisie, je vais vous prêter mon argent. »

Il n'est pas possible de mieux exprimer les sentiments secrets de la race persécutée et avilie, de mieux prendre l'accent de la haine et de mieux expliquer pourquoi cette haine existe. Ici ce n'est pas Antonio qui a le beau rôle, c'est Shylock. C'est Shylock qui a le droit de se plaindre et de parler avec amertume des traitements qu'il a subis à ceux qui, après l'avoir outragé, viennent maintenant lui demander son assistance. Le juif a démontré en quelques mots la cruauté et l'inconséquence de ses oppresseurs, et le droit de se venger qui en résulte pour lui. Antonio a tort d'oublier que cet homme est son semblable. Son tort est d'autant plus grave — et Shakspeare a eu l'art de le faire ressortir, pour expliquer la suite de l'histoire, — qu'il ne s'en repent pas, et qu'il se propose d'agir dans l'avenir comme il a agi dans le passé. « Je te cracherai encore au visage, je te chasserai encore à coups de pied, dit-il à Shylock. Si tu veux prêter cet argent, ce n'est pas à des amis que tu le prêteras. Quand a-t-on vu l'amitié naître d'un métal stérile? C'est à un ennemi

que tu le prêteras. S'il manque à son engagement, tu n'en seras que plus libre de le poursuivre. » De quel droit ce chrétien intolérant se plaindra-t-il plus tard que son créancier soit trop dur pour lui? C'est lui-même qui l'a voulu et qui s'est exposé de gaieté de cœur à une inimitié implacable. Dès qu'il accepte la condition bizarre que lui propose Shylock, dès qu'il consent à ce qu'on coupe sur son corps une livre de chair, s'il ne remplit pas son engagement, il sait à quoi s'en tenir, il sait qu'il s'est mis entre les mains d'un ennemi qui, n'ayant aucun motif de lui pardonner, en a au contraire beaucoup de se montrer sans pitié.

Mais cela seul ne suffit pas à Shakspeare pour expliquer la conduite de Shylock. Il donne de son ressentiment une autre raison plus forte encore. Déjà humilié et aigri par les chrétiens, le juif est encore atteint par eux dans sa seule affection. Un jeune gentilhomme de Venise a enlevé sa fille et s'est enfui avec elle, en emportant de l'argent et des bijoux. Quand Shylock se plaint, les chrétiens le raillent et se moquent de sa douleur paternelle. « Vous saviez bien, lui dit l'un d'eux, que l'oiseau avait des plumes, et qu'à cet âge ils quittent volontiers leur nid. » C'est à ce moment qu'on lui apprend que les vaisseaux d'Antonio ont été dispersés ou brisés par la tempête, et que son débiteur ne pourra pas le payer. Alors il se confirme dans l'idée de tirer une vengeance éclatante de ses oppresseurs.

SALARINO.

Dites-nous, avez-vous appris qu'Antonio ait fait des pertes sur mer?

SHYLOCK.

Encore une mauvaise affaire pour moi! Un banqueroutier, un prodigue, qui ose à peine montrer son visage au Rialto! — Un mendiant qui avait l'habitude de venir se pavaner à la Bourse! Qu'il prenne garde à son billet! Il m'appelait usurier. Qu'il prenne garde à son billet! Il prêtait de l'argent par charité chrétienne. Qu'il prenne garde à son billet!

SALARINO.

Je pense bien que, faute de payement, vous ne prendriez point sa chair. A quoi serait-elle bonne?

SHYLOCK.

A amorcer le poisson. — Ne servît-elle à rien d'autre, elle servira du moins de pâture à ma vengeance. Il m'a humilié, il m'a empêché de gagner un demi-million de plus, il a ri de mes pertes, il s'est moqué de mes gains, il a méprisé ma nation, traversé mes opérations, refroidi mes amis, échauffé mes ennemis. Et pour quelle raison? Parce que je suis juif. Un juif n'a-t-il pas des yeux? un juif, n'a-t-il pas des mains, des organes, un corps, des sens, des affections, des passions? N'est-il pas nourri des mêmes aliments, blessé par les mêmes armes, sujet aux mêmes maladies, guéri par les mêmes moyens, échauffé par le même été et refroidi par le même hiver qu'un chrétien? Si vous nous piquez, ne saignons-nous pas? si vous nous chatouillez, ne rions-nous pas? si vous

nous empoisonnez, ne mourons-nous pas? si vous nous faites du mal, ne nous vengerons-nous pas? si nous vous ressemblons en tout le reste, nous vous ressemblons aussi en cela. Quand un juif fait du tort à un chrétien, que commande à celui-ci son humilité? La vengeance. Si un chrétien fait du mal à un juif, quel doit être son châtiment d'après l'exemple des chrétiens? La vengeance. La méchanceté que vous m'enseignez, je la pratiquerai.

Assurément la pensée de Shylock est féroce. Le poëte n'a pas la prétention de nous le faire aimer. Mais sous l'amertume des paroles qu'il lui prête, sous cette ironie sanglante, n'a-t-il pas caché une réclamation juste et humaine en faveur de la race persécutée? Lui, qui a si bien établi, dans *Tout est bien qui finit bien*, l'égalité des hommes entre eux, n'a-t-il pas montré ici que, si le juif en vient à cette soif de vengeance et de sang, c'est qu'il a été poussé à bout, et qu'on a commencé par violer en sa personne la loi morale qui donne à tous les hommes des droits égaux. S'il fait le mal, ne sont-ce pas les chrétiens qui lui en ont donné l'exemple, et ne se borne-t-il pas à leur appliquer la peine du talion? Dans sa dernière phrase il répète ce que Marlowe avait déjà fait dire à Barabas : « Qu'on ne m'accuse pas de péché, si je me venge. Les chrétiens eux-mêmes ont déclaré que tout était permis contre les hérétiques. Eh bien, à nous, tout nous est permis contre eux. »

Ce désir de vengeance est si fort dans l'âme de

Shylock qu'il balance le regret de la perte de sa fille et de son argent. Nous savons comment il essaye de se satisfaire, en réclamant, son billet à la main, une livre de la chair d'Antonio, devant le doge et devant les magistrats de Venise. Nous savons aussi comment il échoue et comment, après lui avoir laissé savourer pendant longtemps le plaisir de se venger, on lui oppose tout à coup le texte même du contrat qu'il a fait signer à son débiteur et qui ne lui alloue qu'une livre de chair, sans la moindre parcelle de sang. En définitive, au lieu de punir Antonio, c'est lui qui est puni. Comme il est convaincu d'avoir conspiré contre la vie d'un citoyen de Venise, il subit la confiscation de tous ses biens, et il n'échappe à la mort qu'en se faisant chrétien.

Ainsi le voulaient les préjugés du temps. Shakspeare a fait, en faveur du juif, tout ce que pouvait faire un esprit philosophique du seizième siècle. Il a rappelé les humiliations, les traitements injustes que Shylock avait subis, il a expliqué sa haine contre les chrétiens par l'injustice des chrétiens, il a montré qu'on avait méconnu en sa personne tous les droits de la nature humaine et que, pour l'amener à cette soif de vengeance, il n'avait fallu rien moins que de continuels outrages et la plus cruelle injure qui pût être faite à un père, l'enlèvement de sa fille. D'ailleurs, tout en le punissant à la fin. il a aussi infligé une punition au chrétien. Les angoisses par lesquelles passe Antonio, quand il voit le juif aiguiser son couteau et

se préparer à couper une livre de sa chair, cette longue et douloureuse attente d'une mort cruelle, qui paraît certaine, peuvent être considérées comme le châtiment mérité de son injustice et de son insolence à l'égard des juifs. C'était déjà une singulière audace de la part de Shakspeare que d'oser, au milieu d'un peuple fanatique chez lequel les sentiments religieux dégénéraient facilement en violence, établir une sorte d'équilibre entre les chrétiens et les juifs. L'écrivain qui a conçu le rôle de Shylock était en avance de plus d'un siècle sur son pays. Il donnait une nouvelle preuve de cette largeur de vues, de cette tolérance que nous avons admirées ailleurs chez lui, quand nous l'avons vu mettre en scène des prêtres et des moines de l'église romaine et leur attribuer, en dépit des préjugés du parterre, de grandes vertus [1].

Son impartialité et son esprit de justice ne sont pas moins admirables ici que ce puissant génie dramatique qui lui a fait créer un personnage aussi vivant et aussi original que Shylock. Mais il ne pouvait pas aller plus loin. Il ne lui eût pas été permis de faire du juif le personnage aimable, intéressant et vertueux de sa pièce.

Il fallait pour cela qu'un siècle et demi se fût écoulé, et que les idées d'égalité et de tolérance eussent été

[1] Voy. nos études sur Shakspeare, ses œuvres et critiques, p. 265. Paris, Charpentier, 1860.

répandues dans le monde par la philosophie française. C'est Lessing, l'ardent critique, qui a osé le premier protester contre le préjugé qui pesait sur les juifs en mettant au théâtre un juif plus honnête et plus délicat que beaucoup de chrétiens. Dans sa pièce de *Nathan le sage*, il a fait un plaidoyer en faveur de la race persécutée. Il a donné à l'Israélite Nathan la supériorité sur le meilleur des musulmans, sur le sultan Saladin et sur le meilleur des chrétiens d'Orient, sur le templier Conrad. Il lui attribue, avant toutes choses, deux qualités qui le réhabilitent et le relèvent aux yeux mêmes du vulgaire, la bonté et la charité. On avait toujours peint les juifs comme des êtres durs, insensibles, avides, rapaces; on se plaisait à leur supposer des sentiments de haine contre les chrétiens. Lessing met en scène un homme dont les chrétiens ont tué les deux enfants et la femme, et qui, au lieu de se venger, de vouloir les punir, a adopté une jeune fille chrétienne, l'a élevée avec la délicatesse d'une mère et lui donne des leçons de la plus pure morale. On disait que les juifs n'aimaient que l'argent. Lessing met en scène un juif dont la main est toujours ouverte pour des aumônes et qui refuse de prêter son or à intérêt, pour ne pas diminuer la part qu'il réserve aux pauvres. Le seul défaut qu'on puisse reprocher au caractère de Nathan, c'est qu'il est trop abstrait et trop général; il représente une idée, et il a gardé quelque chose de l'impersonnalité de l'idée. Il n'y a rien en lui

de sa race, il n'a du juif que le nom, et il aurait mieux valu, pour la vraisemblance, pour l'intérêt dramatique, que sa physionomie fût plus accusée et se rapprochât davantage du type israélite. Peut-être même la thèse que Lessing soutenait y aurait-elle gagné. Elle aurait paru plus vraie, s'il avait pris un exemple plus vivant.

J'aime beaucoup mieux, en faveur de la même thèse, la belle conception du caractère de Rébecca, dans l'*Ivanhoë* de Walter Scott. Celle-ci est une véritable juive, elle a bien les idées et le costume de sa race, mais elle est en même temps l'égale des femmes chrétiennes les plus vertueuses par la noblesse de ses sentiments et par l'élévation de son caractère. Elle a conservé de la juive ce qui est respectable, l'attachement aux traditions anciennes, et ce qui a un mérite de couleur locale, certaines habitudes de l'Orient; mais dans tout le reste, elle a une vertu courageuse et une exquise sensibilité qui ne sont le propre d'aucune religion, qui sont le patrimoine commun de l'humanité et qui se révèlent, non pas là où domine un culte plutôt qu'un autre, mais là où il y a de belles âmes. Voilà ce qui ne serait jamais venu à la pensée de Marlowe ou de Shakspeare, ou du moins ce qu'il leur eût été impossible d'exprimer. Eux aussi, ils ont donné une fille au juif qu'ils ont mis en scène, mais de cette fille ils font immédiatement une chrétienne, comme si c'était le seul moyen de la rendre intéressante. Abigaïl,

la fille de Barabas, se convertit et entre dans un couvent. Jessica, la fille de Shylock, rougit de la religion de son père, se sauve de la maison paternelle et demande le baptême. Il semble même que les deux poëtes aient craint de trop embellir le caractère israélite en laissant aux juifs les sentiments de la famille, car ils n'établissent aucun lien de cœur entre le père et la fille. La fille a honte du père, et le père maudit son enfant d'avoir abandonné la religion de ses ancêtres.

Dans *Ivanhoë*, au contraire, la famille juive est réhabilitée en même temps que la femme juive. Ce n'est pas seulement Rébecca qui a des sentiments naturels et touchants. Son père, si humble, si rusé, si avide et si habile dans ses transactions commerciales, ressent l'amour paternel au même degré et avec la même force que les plus sensibles des chrétiens. Quand il s'agit de l'honneur ou du salut de sa fille, ce n'est pas le juif qui parle et qui sent, c'est l'homme. Walter Scott a eu raison de montrer que nécessairement il y a des moments où, sous les défauts de la race, l'homme et le père doivent reparaître, parce que les sentiments d'affection, le dévouement, l'attachement d'un père pour sa fille ne sont pas le privilége d'une fraction de l'humanité, mais appartiennent à l'humanité tout entière. C'est assurément une scène très-belle et très-vraie que celle où Isaac d'York, enfermé dans une prison du château de Reginald Front-de-Bœuf, livré à des esclaves musulmans et menacé d'être brûlé par eux à petit feu,

s'il ne se rachète pas par une somme d'argent considérable, consent d'abord à donner tout ce qu'on lui demande, sous l'impression de la peur; mais quand il apprend que sa fille Rébecca a été abandonnée au templier Brian de Bois-Guilbert, il rompt le marché qu'il vient de conclure, et déclare qu'il aime mieux souffrir le plus cruel supplice que de consentir à une transaction avec ceux qui ont déshonoré sa fille. Tout à l'heure il craignait la mort, maintenant il ne la craint plus; puisque sa fille est perdue, il la souhaite et il la demande, même sous la forme horrible qu'on lui présente.

Mais Rébecca a su se défendre. Pendant que son père la croyait perdue, elle sauvait son honneur par l'énergie de sa volonté. Son caractère, le plus beau caractère de femme qu'ait conçu Walter Scott, est un admirable composé de fermeté et de sensibilité. Les malheurs de sa nation, les persécutions continuelles dont les siens sont l'objet, lui ont appris à ne compter au besoin que sur elle-même et à faire face au péril avec courage. On l'a enfermée dans une chambre sans issue; elle est là, à la merci d'un homme qui l'aime et qui n'a jamais été arrêté par aucun scrupule. Le templier Brian de Bois-Guilbert lui parle de son amour avec douceur, d'abord; puis, quand il voit qu'elle résiste, il la menace de violence. Alors elle se réfugie sur un balcon qui domine les remparts du château, et, debout sur le parapet, elle crie au templier : « Si tu

avances d'un seul pas, je me précipite dans l'abîme et je te montrerai qu'une fille juive aime mieux confier son honneur à Dieu qu'à un templier. » L'approche même de la mort, d'une mort horrible sur un bûcher, n'ébranle pas son courage. Quand elle a été enlevée par Bois-Guilbert et emmenée dans la préceptorerie de Templestowne, elle continue à lui résister. « Je puis encore te sauver, lui dit-il; viens avec moi dans la terre d'Orient, dans ce pays d'où sont sortis tes ancêtres et où j'ai accompli de si grands exploits. Mon nom y est glorieux. Des chevaliers accourront de toutes parts se ranger sous ma bannière, et je te conquerrai un trône à la pointe de mon épée. » « Non, lui répond-elle, j'aime mieux mourir que de vivre avec toi. » Au dernier moment, au pied du bûcher, le templier fait encore une tentative. Il s'approche d'elle et il lui dit. « Tu vois mon cheval Zamor. C'est le plus léger et le plus rapide de tous les chevaux de l'Angleterre; il n'a jamais bronché sous son cavalier; monte en croupe avec moi; fuyons, et tous les chevaliers du Temple réunis ne pourront nous atteindre. » « Non, » lui répond-elle avec une tristesse et une dignité fière, et elle reste.

Sous cette fermeté, se cachent les sentiments les plus délicats et les plus tendres. C'est elle qui force son père à recueillir dans sa maison Ivanhoë blessé, elle s'assied au chevet de son lit, elle le soigne, elle panse ses blessures et, en songeant à sa généreuse conduite,

à la pitié qu'il a témoignée au vieil Isaac et à son courage dans le tournoi, elle se sent involontairement émue. Elle éprouve plus que de la reconnaissance. Walter Scott a exprimé, avec une exquise délicatesse, ce sentiment qui s'élève dans le cœur de la jeune fille, auquel elle n'ose pas donner un nom et qui serait de l'amour, si elle n'avait la force de le contenir. Comme son caractère se complète et comme le roman se termine heureusement par la scène où, le surlendemain du mariage d'Ivanhoë, elle demande à voir lady Rowena, la femme de celui qu'elle aime et la charge de transmettre ses adieux à son mari! Elle n'aurait pas osé le voir lui-même, elle aurait craint de ne pas être assez maîtresse de son émotion; elle se maîtrise davantage devant la jeune femme et cependant son cœur se gonfle, et elle ne peut pas s'empêcher de laisser tomber quelques larmes, en pensant qu'elle ne reverra plus Ivanhoë et qu'elle va quitter pour toujours le pays qu'il habite.

Rébecca, la juive, est la véritable héroïne du roman de Walter Scott, bien autrement intéressante que la Saxonne lady Rowena. Et personne ne s'en est étonné en Angleterre. Personne ne s'est étonné de voir une juive occuper le premier rang, tenir la première et la plus belle place dans une œuvre d'imagination. Ce qui eût été impossible au temps de Marlowe et de Shakspeare, ce que le génie même n'aurait pas osé tenter et ce qui eût révolté, comme une impiété, le sentiment

public, est devenu facile deux siècles après. Quel chemin parcouru depuis le seizième siècle !

III

La pièce de Marlowe qui a fait le plus de bruit au seizième siècle et dont le souvenir s'est le mieux conservé en Angleterre et en Allemagne, c'est *la Vie et la Mort du docteur Faustus*[1]. On y retrouve toute la légende de ce personnage double, imprimeur, chimiste, magicien, sous le nom duquel le moyen âge semble avoir personnifié les aspirations de l'esprit moderne. Faust y vend son âme au diable pour obtenir, pendant vingt-quatre années, une puissance illimitée et pour garder à son service Méphistophélès, un des lieutenants de Lucifer. Maître des éléments et de toutes les forces de la nature, le docteur parcourt le monde en multipliant sous ses pas les prodiges. De Wittenberg où il professait, il se rend à Rome, il mystifie le pape et les cardinaux, il leur enlève l'antipape Bruno qu'il arrache du château Saint-Ange et qu'il transporte à Vienne à

[1] Cette tragédie, dont M. Villemain avait déjà cité les plus beaux passages dans le *Journal des Savants*, a été, pour la première fois, entièrement traduite en français par M. François-Victor Hugo ; Paris, Michel Lévy, 1858. Ces récents travaux, auxquels nous renvoyons le lecteur, nous empêchent d'insister longuement sur le Faust de Marlowe.

la cour de l'empereur; puis, après avoir donné aux princes d'Allemagne des preuves merveilleuses de sa puissance magique, il revient dans sa ville natale et y attend avec angoisse sa dernière heure. Au moment où expirent les vingt-quatre années, en échange desquelles il a fait un pacte avec le démon, son sort s'accomplit. Son corps est déchiré par la foudre et le diable vainqueur emporte son âme dans l'enfer.

Marlowe mêle au pathétique du sujet trop de scènes bouffonnes. Mais il exprime quelquefois, avec une singulière énergie, les angoisses de Faust partagé entre le désir de se repentir et la crainte de ne pouvoir se soustraire à la puissance du démon. Toute la partie sérieuse de son drame, malheureusement trop courte, est remarquable. Comme Gœthe, il tire de la légende l'allégorie qu'elle contient; il attribue à Faust, à côté des appétits sensuels auxquels l'humanité est en proie, les besoins intellectuels qui la sollicitent, et il figure, par l'union mystique du docteur et de la belle Hélène, l'alliance de l'esprit du moyen âge et de l'esprit antique qui a produit les littératures modernes. Sans doute il n'a pas deviné toute la profondeur du symbole que l'écrivain allemand a développé avec tant de poésie, mais il entrevoit déjà, à travers les nuages, le vrai sens du mythe populaire et il en dégage l'amour qu'il inspire à son héros pour la beauté idéale dont la Grèce est la patrie. Dans le drame de Marlowe, il n'y a vraiment que deux caractères, ceux de Faust et de Mé-

phistophélès. Les autres personnages manquent de consistance ou de réalité. Le Wagner de Gœthe si vivant et si ridicule, avec sa science toute faite et ses préjugés étroits, n'est ici qu'une ombre vague qui échappe à toute définition. Méphistophélès fait en conscience son métier diabolique, il veille avec jalousie sur sa proie, et chaque fois qu'un bon mouvement s'élève dans l'âme du docteur, il le combat par la menace des feux de l'enfer. C'est un diable de fantaisie, éclos du cerveau de l'auteur, non plus escorté de l'appareil terrible dont l'imagination l'environnait dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, armé d'une fourche et de deux cornes, comme les démons de la *Divine Comédie*, mais raisonneur, violent et obstiné, comme un apôtre de la réforme. Il subira encore une nouvelle transformation en passant par le drame de Gœthe ; il en sortira avec la livrée du dix-huitième siècle, incrédule et railleur ; il ne cherchera plus à épouvanter les âmes, mais il attaquera les croyances par l'ironie et se moquera sans pitié des sottises de l'humanité.

Le dénoûment du drame anglais est conforme à la tradition et à l'esprit du temps qui a créé la légende. Faust a blasphémé, il a dit dans son cœur qu'il n'y avait pas de Dieu et il s'est vendu à Satan. Au bout du temps qu'il a fixé lui-même, Satan réclame sa proie. Le docteur doit mourir sans s'être repenti. Rien ne le sauvera de la damnation éternelle. Ainsi le veut la rigoureuse logique du moyen âge. Cette conclusion, du

reste, est éminemment dramatique, et elle a inspiré à Marlowe les plus beaux vers de sa tragédie. Le docteur n'a plus qu'une heure à vivre; il voudrait arrêter le cours du temps et il ne le peut. Il voudrait adresser une prière au ciel, mais la prière ne sort pas de ses lèvres. Il attend, avec une anxiété toujours croissante, le moment où les vingt-quatre années seront écoulées, et il exprime ses angoisses dans le monologue suivant :

O Faust, tu n'as plus qu'une seule heure à vivre, et après tu dois être damné éternellement ! Arrêtez-vous, sphères toujours mouvantes du ciel, afin que le temps puisse finir et que minuit ne vienne jamais ! Et toi, œil brillant de la nature, soleil, lève-toi, lève-toi de nouveau et rends le jour perpétuel, ou du moins fais que cette heure soit une année, un mois, une semaine, un jour ordinaire, afin que Faust puisse se repentir et sauver son âme.

O lente, lente, currite, noctis equi.

Les astres se meuvent toujours, le temps court, l'horloge va sonner; le démon va venir, et Faust sera damné. Oh ! je veux m'élancer vers le ciel ! Quelle main me rejette en bas? Voyez ! le sang du Christ ruisselle dans le firmament; une goutte de ce sang me sauverait. O mon Christ !... Ne me déchire pas le cœur pour avoir nommé le Christ : je veux l'appeler encore. Oh ! épargne-moi, Lucifer ! Où est-il maintenant? Parti ! Voilà son bras menaçant et son front furieux. Montagnes et collines, venez, venez, tombez sur moi, et cachez-moi loin de la colère

pesante du ciel. Non!... Alors je veux m'enfoncer, tête baissée, dans la terre. Terre, ouvre-toi. Oh non! elle ne veut pas me recevoir. Vous, étoiles, qui avez présidé à ma naissance, vous qui m'avez départi pour lot la mort et l'enfer, attirez vers vous Faust, comme une vapeur légère dans les flancs du nuage qui se forme au loin, afin que, lorsque vous me vomirez dans l'air, mes membres puissent tomber de votre bouche fumante; mais que mon âme monte et s'élève vers le ciel.

(L'horloge sonne un coup.)

Oh! la demi-heure est passée : bientôt l'heure le sera. Oh! si mon âme doit souffrir pour mon péché, mettez quelque terme à ma peine incessante. Que Faust vive en enfer, mille, cent mille années, mais qu'à la fin il soit sauvé! Aucun terme n'est assigné aux âmes damnées. Pourquoi, Faust, n'es-tu pas une créature sans âme? Ou pourquoi celle que tu as est-elle immortelle? O Pythagore, si elle était vraie, ta métempsycose, mon âme s'envolerait loin de moi, et je serais changé en quelque bête brute. Toutes les bêtes sont heureuses, car, lorsqu'elles meurent, leurs âmes se dissolvent aussitôt dans les éléments. Mais la mienne doit vivre encore pour être torturée en enfer. Maudits soient les parents qui m'ont engendré! Non, Faust, maudis-toi toi-même; maudis Lucifer, qui t'a privé des joies du ciel.

(L'horloge sonne minuit.)

L'heure sonne, l'heure sonne! maintenant, mon corps, évanouis-toi dans l'air ou le démon t'emportera rapidement en enfer. O mon âme, change-toi en petites gouttes d'eau et tombe dans l'Océan, pour qu'on ne te trouve jamais!

(Tonnerre. Les démons entrent.)

O pitié! ciel, ne me lance pas des regards si terribles. Couleuvres et serpents, laissez-moi respirer un peu. Hideux enfer, ne t'ouvre pas, ne viens pas, Lucifer! Je brûlerai mes livres. O Méphistophélès!

Jamais les angoisses que cause au coupable la crainte de la damnation éternelle n'ont été exprimées avec plus de force. Marlowe atteint ici les accents les plus pathétiques de la tragédie. Ce dénoûment même est le seul tragique. Celui du *Faust* de Gœthe, tout différent, termine dignement une épopée symbolique; mais il ne produirait pas à la représentation la puissante émotion que nous fait éprouver la dernière scène de la pièce anglaise. Gœthe ne cherchait pas du reste le succès théâtral; il n'a voulu exprimer, dans la conclusion de son œuvre, qu'une pensée philosophique. Le moyen âge avait condamné Faust aux flammes éternelles; le poëte moderne a pitié de la faible humanité, il arrache le docteur aux griffes de Méphistophélès, et il fait descendre du ciel, pour défendre le pécheur qui a trouvé grâce devant Dieu, des légions d'anges miséricordieux. La Vierge Marie et les saintes femmes, Marie-Madeleine, Marie l'Égyptienne implorent la clémence divine en faveur d'Henri Faust. Marguerite qui l'a tant aimé, et qui a pris rang parmi les pécheresses repentantes, adresse aussi ses supplications à l'Éternel. Le poëme se termine par des chants de victoire qui célèbrent la défaite du démon, et par les chœurs mystiques des bienheureux qui entraînent dans les plus pures régions

des cieux l'âme immortelle de Faust. Les hommes du seizième siècle parlaient volontiers des rigueurs de Dieu, parce qu'ils étaient eux-mêmes impitoyables dans leurs haines; les hommes de notre temps croient plutôt à la miséricorde divine, parce qu'ils ont plus de mansuétude dans les mœurs et plus de charité dans les idées. Gœthe résume, dans son dénoûment, les sentiments de ses contemporains et il invoque, pour juger Faust, non pas les foudres dont s'arme quelquefois la religion chrétienne, mais les croyances les plus consolantes de l'Église. Il suffit d'une seconde de repentir pour que le pécheur puisse être absous. Et qui osera dire que Faust n'a pas été touché, à sa dernière heure, par la grâce?

Malgré l'orthodoxie de la pièce de Marlowe, malgré le supplice qu'il inflige à l'incrédule, et l'horreur dont il entoure ses derniers instants, il fut accusé par l'opinion publique d'avoir partagé l'impiété du docteur Faustus. On lui attribua les opinions hardies qu'il place à plusieurs reprises dans la bouche de son héros, d'autant plus qu'il les avait déjà prêtées à Tamerlan et à Barabas. Les indiscrétions de ses amis, la licence de son esprit, le désordre de sa vie et l'ignominie de sa mort fortifièrent ces soupçons, et attachèrent à son nom une réprobation dont nous trouvons la trace dans les écrits contemporains. Il effraya, par l'audace de sa pensée, une génération violente et passionnée, mais qui gardait, au milieu de ses erreurs, la vivacité du sentiment

religieux. Son génie du moins ne fut pas contesté, et, au dix-huitième siècle, où l'on s'occupait si peu du vieux théâtre anglais, Addison parlait encore avec admiration du *vers puissant* de Marlowe, *Marlowe's mighty line.*

IV

Marlowe a exercé une grande influence sur ses contemporains, même sur ceux d'entre eux qui avaient commencé par protester contre ses innovations, et par tourner en ridicule ses vers blancs et son style héroïque. Son camarade, Robert Greene, après s'être moqué de lui, ne trouva rien de mieux à faire que de l'imiter, tout en restant fidèle à l'école de Lyly dont il conserva précieusement l'affectation et le pédantisme. Il y a chez lui un singulier mélange de prétention au bel esprit, qui vient de son goût pour l'*Euphues* et pour la comédie de cour, et d'aspirations vers les grands effets tragiques, qui résultent de son désir de rivaliser d'éclat et de succès avec l'auteur de *Tamerlan.* Dans ses traités, et particulièrement dans *Pandosto*[1], d'où Shakspeare a tiré le sujet du *Conte d'hiver*, il est plus près de la manière de Lyly. Dans ses drames, il est plus près de celle de Marlowe. Lui qui accusait Shaks-

[1] *Pandosto* a été réimprimé par Collier, dans l'excellent ouvrage où il a réuni les sources de plusieurs pièces de Shakspeare. Voy. *Shakspeare's library*, vol. I, London, 1843.

peare de se parer des plumes des autres, et jouant sur son nom, d'être le seul ébranle-scène (*Shake-scene*) du pays[1], il ne se fait pas faute d'emprunter des sujets, des situations et des effets dramatiques à son glorieux ami.

Deux de ses pièces, l'histoire de *Roland furieux* et celle du *Frère Bacon* semblent calquées, l'une sur *Tamerlan*, l'autre sur *la Vie et la mort du docteur Faustus*. Dans la première, il cherche à reproduire le mouvement, la variété et la puissance tragique de l'œuvre de Marlowe. Il met sur la scène des Européens, des Africains et des Asiatiques, pour éblouir les yeux par la variété des costumes, et dans ses cinq actes il accumule autant de scènes d'amour et de jalousie, autant de meurtres isolés et de batailles sanglantes qu'ils peuvent en contenir. On voit qu'il veut à tout prix émouvoir la foule et faire parler de son drame. Dans la seconde, qui a été fort élégamment traduite en allemand par Tieck[2], il prend à Marlowe l'idée d'introduire le surnaturel au théâtre, et il se jette en pleine magie. Seulement, au lieu de relever le rôle de son principal personnage par la peinture toute morale des désirs infinis et de l'insatiable curiosité d'une âme ambitieuse que la réalité ne satisfait point, il amoindrit le grand caractère qu'il détache de l'histoire de son pays, et il transforme le savant et austère Roger Bacon en un

[1] A Groat's worth of wit, bought with a million of repentance.
[2] Shakspeare's Vorschule.

enchanteur vulgaire[1]. Ce n'est pas pour satisfaire sa soif de science ni pour atteindre d'ineffables voluptés que le moine d'Oxford déploie son art, c'est pour aider le prince de Galles à séduire la fille d'un garde-chasse, pour battre un magicien allemand en présence de l'empereur et des rois d'Espagne et d'Angleterre, ou pour faire une prédiction de courtisan en l'honneur d'Élisabeth. Les meilleures scènes de la pièce sont les scènes plaisantes. Greene échoue dans le genre sérieux et ne réussit que dans la bouffonnerie.

C'est une situation assez comique, quoiqu'un peu libre, que celle où Roger Bacon, interrogé par un docteur d'Oxford, qui veut l'éprouver, retourne la question contre lui, et lui demande : « Quel est le livre que vous lisiez la nuit dernière ? » et sur le refus de son adversaire de répondre, fait venir sur un manche à balai l'hôtesse d'une auberge voisine chez laquelle l'interrogant docteur avait passé la nuit. Bacon a un *famulus* goguenard qui est destiné à faire rire le public par ses saillies. A la fin de la pièce, un diable vient le chercher et l'emporte sur son dos. Il ne se déconcerte pas, et la perspective de brûler pendant

[1] Voy., sur l'importance du rôle philosophique de Roger Bacon, un chapitre de l'ouvrage si ingénieux et si neuf de M. Émile Saisset, *les Précurseurs et les disciples de Descartes*. Paris, Didier, 1862. — Voy. aussi le livre excellent que M. Émile Charles a consacré à l'étude de la vie et de la doctrine de Roger Bacon. Paris, Durand, 1861.

l'éternité ne lui fait rien perdre de sa bonne humeur. « Tu viens de l'enfer, dit-il à l'envoyé de Satan? Eh bien, pour moi, c'est un lieu que je désire voir depuis longtemps. N'avez-vous pas là d'excellents cabarets? Ne peut-on pas y avoir un bon feu, de la bonne bière et un jeu de cartes?—Sans doute, répond le diable.— Vous êtes mon ami, reprend le *famulus*, et je suis le vôtre. Ne pourrais-je pas y exercer un métier?—Mille, si tu veux. Que veux-tu être? — Par ma foi, monsieur, je voudrais avoir une place où il y aurait du profit. Je sais que l'enfer est un lieu chaud où les hommes doivent avoir terriblement soif. Je voudrais être brasseur. »

Cette ironie, empreinte de scepticisme, est encore une imitation de Marlowe. On reconnaît là un des signes caractéristiques de la petite école de libres penseurs à laquelle Greene lui-même, sur le point de mourir, adresse la touchante apostrophe de son dernier pamphlet. Ils ont beau satisfaire la religion au dénoûment de leurs drames et punir leurs héros de leur révolte contre la Divinité, ils se complaisent les uns et les autres dans la peinture d'une certaine incrédulité hardie et railleuse, qu'ils semblent, à certains moments, adopter pour leur propre compte, tant ils aiment à y revenir et tant ils l'expriment avec force.

En somme, le talent de Greene n'est qu'un pâle reflet de celui de Lyly et de Marlowe. Il écrit facilement et abondamment, mais avec tous les défauts de l'improvisation. Quelques saillies spirituelles, quelques

métaphores éclatantes, quelques épithètes ambitieuses et quelques éclairs de poésie ne peuvent racheter la faiblesse habituelle de son style et l'insignifiance de ses idées. Tieck l'a beaucoup surfait, par complaisance de traducteur [1]. Mais les critiques anglais le remettent généralement à sa véritable place, c'est-à-dire parmi les poëtes dramatiques de quatrième ordre. La seule de ses pièces qu'ils louent est une comédie intitulée le *Berger de Wackefield.* J'avoue que je ne puis même leur accorder qu'elle soit bonne. Elle a peut-être quelque mérite politique; c'est une apologie des basses classes et une espèce de manifeste démocratique. Le héros est un homme du peuple qui a du courage et de la loyauté, et qui défend presque seul le roi Édouard d'Angleterre contre les attaques de ses barons. Mais, à part la peinture touchante du dévouement d'un simple paysan à la cause de la royauté, je n'y trouve rien d'intéressant ni surtout rien de comique. De tous les vers que Greene a écrits, les seuls que je voudrais sauver sont ceux qui commencent une pièce légère adressée à sa maîtresse : « Ah ! si elle était aussi compatissante qu'elle est belle, ou simplement aussi douce qu'elle le paraît, alors mes espérances seraient plus grandes que ma douleur ! Le monde entier serait le ciel pour moi, et il n'y aurait plus rien de triste. »

Un des membres de la société des libres penseurs,

[1] Shakspeare's Vorschule.

un ami commun de Greene et de Marlowe, Peele, que j'ai compté parmi les imitateurs de Lyly, quoique très-attaché à l'euphuisme, et d'un tempérament plutôt doux et délicat que tragique, n'a pas pu non plus se soustraire à la contagion du drame héroïque et violent. Il est sorti de sa nature, et il a fait effort pour peindre de grands sentiments, de grandes infortunes et de grands coups d'épée dans sa *Bataille d'Alcazar* et dans son *Édouard Ier*. Lodge, lié avec tous trois, devait se ressentir, lui aussi, de l'influence des deux styles qui faisaient école au théâtre. Dans sa nouvelle de *Rosalinde*, où Shakspeare a pris *Comme il vous plaira*, il fait de l'esprit à la manière des euphuistes. Dans les *Blessures de la guerre civile*, où il décrit la lutte de Marius et de Sylla, il verse le sang, il accumule les horreurs, et il déclame comme Marlowe.

V

Cette double tendance, ce penchant à l'euphuisme et en même temps, par un contraste singulier, cet amour des situations fortes, des catastrophes sanglantes et des sentiments excessifs, se retrouvent chez le plus remarquable des imitateurs de Marlowe, chez Thomas Kyd.

Kyd a écrit deux pièces qui font époque dans l'histoire du théâtre anglais, *Hiéronimo* et la *Tragédie espagnole*. Très-applaudies et très-admirées d'abord,

surtout la *Tragédie espagnole*, qui a été remaniée en 1601 et en 1602, elles ont fini par fournir un sujet de perpétuelle parodie aux dramaturges du dix-septième siècle. Il y a là une curieuse question d'histoire littéraire à étudier. Pourquoi ont-elles d'abord si bien réussi? pourquoi les principaux acteurs de Londres, les Burbadge et les Alleyn, ont-ils rempli, pendant de longues années, le rôle d'Hiéronimo, et pourquoi toute cette gloire est-elle tombée? Voici deux tragédies dont on a parlé pendant plus de trente ans : c'est beaucoup pour des œuvres dramatiques. D'ailleurs un succès, même suivi d'une chute, est toujours un des signes du temps. La *Tragédie espagnole* ne devait pas être dépourvue de mérite, puisqu'elle a eu plus d'éditions qu'aucune des pièces du seizième siècle, et il fallait qu'il y eût quelque chose de frappant, même dans ses défauts, pour qu'il parût plaisant de les ridiculiser pendant un si grand nombre d'années.

Hiéronimo, la plus ancienne des deux pièces, ne nous intéresse que comme le point de départ de la *Tragédie espagnole*. C'est une pièce tirée des vieilles chroniques, peut-être même du théâtre de l'Espagne: On ne sait pas pourquoi elle porte le titre de *Hiéronimo*, car ce n'est pas Hiéronimo qui y joue le principal rôle. L'intérêt s'attache surtout à un gentilhomme, nommé Andrea, que le monarque espagnol charge de demander le payement d'un tribut que doivent les Portugais à leurs voisins. Il essuie un refus, il fait entendre à la cour du

roi de Portugal quelques paroles de menace et de défi, et il retourne dans son pays pour annoncer la guerre à laquelle il se propose de prendre une part active. Avant de quitter les Portugais, il a été provoqué en combat singulier par le fils du vice-roi, Balthazar. Tous deux se cherchent sur le champ de bataille. Après de nombreuses péripéties, Andrea tombe sous les coups de son adversaire. Mais il est vengé par son ami Horatio, fils de Hiéronimo, maréchal de l'armée d'Espagne, qui fait prisonnier Balthazar. A la fin de la pièce, Andrea sort de son tombeau pour remercier Horatio et pour annoncer que sa vengeance n'est pas assouvie, car il lui reste à punir un prince du sang, Lorenzo, neveu du roi d'Espagne, qui, par jalousie, a essayé d'attenter à sa vie.

La *Tragédie espagnole*, beaucoup plus célèbre, est la continuation du même sujet. Excepté Andrea, tous les personnages de la première pièce vivent encore et reparaissent dans la seconde avec les sentiments qui les animaient. Hiéronimo est toujours maréchal, Horatio son fils toujours courageux et noble, Lorenzo toujours perfide. Celui-ci a pour sœur la vertueuse Bélimpéria, qui aimait Andrea et qui, après la mort de son amant, a reporté son affection sur Horatio. Lorenzo, par ambition, veut la marier, malgré elle, au prince Balthazar, prisonnier des Espagnols; étonné de la résistance qu'elle oppose à cette union, il découvre qu'elle aime ailleurs, il apprend qui elle aime, il sur-

prend Horatio dans ses bras, et il le poignarde, avec le secours du prince portugais. Hiéronimo, éveillé, pendant la nuit, par des cris de douleur, trouve le cadavre de son fils suspendu à un arbre et frappé de plusieurs coups de poignard. Le désespoir de ce malheureux père et la vengeance qu'il tire des meurtriers remplissent les derniers actes de la pièce. Il n'a pas été témoin de l'assassinat, il ne sait pas quels en sont les auteurs, il a été mis sur la trace par un avis mystérieux ; il doute encore néanmoins, et ce n'est qu'après une entrevue avec Bélimpéria, qu'il apprend enfin toute la vérité. Alors il ne songe plus qu'à frapper Lorenzo et Balthazar; pour atteindre plus sûrement, il dissimule, il cache sa colère sous une gaieté affectée, et il propose aux deux coupables de figurer avec lui dans une pièce qu'il fait représenter, sous prétexte d'amuser la cour. Cette pièce est une tragédie. Deux des personnages qui y paraissent doivent verser leur sang sur la scène. Hiéronimo réserve ces deux rôles à ses ennemis; Bélimpéria et lui se chargent d'être les assassins. Les rois d'Espagne et de Portugal assistent au spectacle, ils voient tomber Lorenzo et Balthazar, ils voient Bélimpéria se frapper elle-même, ils croient que ces meurtres ne sont qu'un jeu de scène, et ils applaudissent à l'habileté des acteurs, jusqu'à ce que Hiéronimo, se démasquant, leur révèle ce qu'il a fait et leur montre, pour sa justification, le cadavre de son fils.

Le style de la *Tragédie espagnole* est un mélange

d'énergie et d'emphase, de naturel et de subtilité, qui expliquent pourquoi elle a réussi et pourquoi elle est tombée. Un public qui n'a pas l'expérience du théâtre est facilement dupe des phrases sonores, des mouvements déclamatoires et de l'étalage des grands sentiments. Les héros de la pièce de Kyd imitent les rodomontades des capitans espagnols. Il suffit que leurs exagérations soient quelquefois empreintes de noblesse et de dignité, et que le pathétique des situations serve d'excuse à la violence de leur langage, pour que nous comprenions la première illusion des spectateurs. L'auteur ne cherche pas seulement à émouvoir. C'est aussi un bel esprit qui poursuit l'expression la plus raffinée de la pensée. Il a lu les Italiens et l'*Euphues* de Lyly. Aucun genre de ridicule ne manque donc à son œuvre. Elle est à la fois grossière et maniérée. Tantôt elle exprime avec emportement des passions furieuses, tantôt elle combine froidement les nuances les plus subtiles du mauvais goût. On y trouve autant d'antithèses que dans *Alexandre et Campaspe*. Les amants, les captifs, les combattants sur le champ de bataille, les vieillards accablés par la douleur et les jeunes gens livrés à la joie, y jouent avec les mots aussi librement que si leurs âmes n'étaient pas troublées par les sentiments les plus forts. Balthazar, prince de Portugal, fait prisonnier les armes à la main, est conduit devant le roi d'Espagne par Horatio et par Lorenzo qui se disputent l'honneur de

l'avoir pris. « Duquel des deux êtes-vous le prisonnier? » lui demande le roi. Le prince répond : « De l'un par courtoisie, de l'autre par force. L'un m'a donné de belles paroles, l'autre des coups. L'un m'a promis la vie, l'autre m'a menacé de la mort. L'un a conquis mon amitié, l'autre ma personne. Et, pour dire la vérité, je me suis rendu moi-même à tous les deux. » Le monarque, que cette réponse n'a guère éclairé, tranche la question plus simplement et avec plus d'esprit que Balthazar. « Tous deux, dit-il aux vainqueurs, vous méritez une récompense et vous l'aurez tous deux. Neveu, tu as pris ses armes et son cheval; ses armes et son cheval sont à toi. Horatio, c'est toi qui le premier l'as forcé à se rendre. Sa rançon doit être le prix de ta valeur. Fixes-en avec lui la somme. » Ces deux styles si différents donnent une idée de ce qu'il y a de bon et de mauvais dans la *Tragédie espagnole*. Kyd rencontre quelquefois le naturel en cherchant l'effet, mais il aboutit plus souvent à l'affectation. Écoutons, par exemple, le prince de Portugal se plaindre des obstacles qu'Horatio oppose à son bonheur. « Je pense, dit-il, qu'Horatio est un fléau que m'envoie la destinée; d'abord dans sa main il a brandi un glaive, et, avec ce glaive, il a engagé la guerre d'une manière furieuse, et, dans cette guerre, il m'a fait de dangereuses blessures, et par ces blessures il m'a forcé de me rendre, et en me rendant je suis devenu son esclave. » Cette série de raisonnements

puérils se prolonge trop longtemps pour que nous puissions la citer tout entière. Isabelle, mère d'Horatio, tout en pleurant la mort de son fils, donne carrière à son imagination. Elle s'écrie que son âme a des ailes d'argent qui la portent au plus haut des cieux, où est assis le jeune héros. Hiéronimo se lamente à son tour dans des vers dont tous les poëtes contemporains se sont moqués. « O yeux, dit-il, qui ne sont pas des yeux, mais des fontaines pleines de larmes ! O vie qui n'est pas une vie, mais une forme vivante de la mort ! O monde qui n'est pas un monde, mais un amas de méfaits publics ! »

Trente ans après la première représentation de la *Tragédie espagnole*, voilà tout ce qu'on se rappelait d'une des pièces les plus applaudies et les plus populaires du seizième siècle. En France, à la fin du dix-septième siècle, on ne connaissait guère Saint-Amant et le Père Lemoyne, qui venaient de mourir, que par quelques vers ridicules.

Le goût de Kyd pour les jeux d'esprit ne l'empêche pas de couvrir la scène de sang. Il fait mourir d'une mort violente tous les personnages, excepté le roi d'Espagne et le vice-roi de Portugal, que leur grandeur préserve sans doute de la même infortune. Horatio est assassiné ; les deux agents subalternes qui ont trempé dans ce meurtre périssent à leur tour ; Lorenzo et Balthazar, les vrais coupables, sont poignardés, l'un par Bélimpéria, l'autre par Hiéronimo, qui finissent par se

tuer eux-mêmes. Avant de mourir, Hiéronimo s'arrache la langue et la jette sur la scène. Nous ne nous étonnerons pas, après cela, que Shakspeare, dans le *Roi Lear*, fasse arracher les yeux en public au comte de Glocester. C'est encore là un des signes de l'esprit du temps. Marlowe avait donné le signal des spectacles horribles dans la tragédie, et le peuple y avait pris goût. On ne s'étonnait pas, on n'était même pas fâché que le dénoûment d'un drame fût un massacre général.

Outre quelques vers énergiques et brillants, et des beautés de détails, ce qu'il y a de plus remarquable dans la *Tragédie espagnole* et ce qui en a fait certainement la fortune passagère, c'est le rôle de Hiéronimo, qu'ont joué longtemps de grands acteurs. Je retrouve dans ce caractère le germe de celui d'Hamlet. Comme Hamlet, le vieux maréchal espagnol poursuit la vengeance d'un meurtre dont il ne connaît pas avec certitude les auteurs; comme lui il doute, il hésite; comme lui il simule la folie pour s'instruire et pour cacher ses projets, en même temps qu'il en éprouve quelquefois les transports par l'excès de son désespoir. Leur démence est une ruse, mais par instants elle devient réelle. Il y a de l'habileté dans leur conduite et de l'égarement dans leur pensée. C'est encore à Kyd que Shakspeare emprunte l'idée de faire jouer une petite pièce dans la grande, et d'introduire sur la scène une représentation dramatique distincte de la tragédie,

mais qui en est un des ressorts les plus puissants. L'un se sert de ce moyen pour amener le dénoûment, l'autre pour convaincre les meurtriers de leur crime. Mais au au fond le procédé est le même ; si Shakspeare en a tiré un plus grand parti, Kyd l'a employé le premier.

Au milieu de tant d'extravagances et de traits de mauvais goût, le caractère de Hiéronimo atteint quelquefois le pathétique et s'élève jusqu'à l'héroïsme. C'est un beau moment que celui où, après avoir poignardé les assassins de son fils, dans la tragédie qu'il faisait semblant de représenter sous les yeux des rois d'Espagne et de Portugal, il rejette son costume d'acteur et s'adresse aux témoins du drame, en leur disant la vérité. « Vous pensez, leur dit-il, que ce que vous voyez est une fable, une pure fiction ; que nous faisons ce que font tous les comédiens, que nous mourons aujourd'hui, comme c'est de mode sur la scène, de la mort d'Ajax ou d'un sénateur romain, que, dans une minute, nous allons nous relever et revivre, pour charmer demain le public. Non, princes. Sachez que je suis Hiéronimo, le père désespéré d'un fils malheureux. » Puis il découvre le corps ensanglanté d'Horatio et il ajoute : « Voyez, voici la pantomime de ma pièce. Regardez ce spectacle. »

Il y a eu certainement, à l'imitation du *Juif de Malte* de Marlowe et de la *Tragédie espagnole* de Kyd, toute une série de pièces consacrées à l'expression des passions haineuses, et particulièrement de la ven-

geance. *Titus Andronicus*, le début de Shakspeare dans la tragédie, en faisait partie, et *Hamlet*, qui est si supérieur à ces peintures brutales de la haine et à ces exhibitions de meurtres horribles par la délicatesse avec laquelle est conçu le caractère principal, s'y rattache par la pensée générale qui y domine. Le plus sanglant de ces drames, *Hoffmann ou la vengeance d'un père*, est l'œuvre de Henry Chettle. On y trouve une accumulation inouïe d'assassinats. Le héros principal dont le père, l'amiral Hoffmann, a été mis à mort, comme pirate, avec de grands raffinements de cruauté, et pendu à un gibet sur les côtes désertes de la Baltique, cherche les meurtriers, les trouve et les fait mourir successivement. Au premier, au duc de Lunebourg, il met sur la tête une couronne de fer rougi au feu, comme son père en a porté une, et il pend son cadavre à côté de celui d'Hoffmann. Il livre le second, le duc de Saxe, à un jeune homme dont le duc a enlevé la sœur et qui le tue. A d'autres il donne du poison et il poursuit sa vengeance jusqu'à ce qu'il tombe entre les mains de la duchesse douairière de Lunebourg qui, pour venger son fils, le fait prendre, couronner, lui aussi, d'un cercle de fer rougi, et pendre sur le rivage de la mer, dans le lieu même où le duc a péri.

Bien loin de révolter le public par l'accumulation de tant d'horreurs, cette pièce a eu au contraire un très-grand succès, et elle a été longtemps et souvent représentée, ce qui indique évidemment que le peuple cher-

chait les émotions fortes et aimait à voir le sang versé à flots sur la scène. On s'explique par là certaines situations de Shakspeare, qui paraîtraient trop horribles, si on ne pensait au temps et au pays pour lequel il écrit. Chettle a composé en outre avec Munday la *Mort de Robert, comte de Huntington*, où l'on voit mourir de faim sur la scène lady Bruce et ses enfants enfermés dans une prison. C'était la queue des drames de Marlowe, c'est-à-dire tous les défauts de Marlowe, sans ses qualités [1].

Ici s'arrête l'histoire des prédécesseurs de Shakspeare. Quelques-uns même de ceux dont nous avons parlé lui sont à peine antérieurs, et nous ne les avons cités que pour les rattacher aux vieilles écoles auxquelles ils appartiennent. Ce qui les fait surtout ses prédécesseurs, ce n'est pas qu'ils aient tous écrit avant lui, c'est qu'ils ont subi des influences plus anciennes que la sienne. Pousser plus loin, ce serait rencontrer ses contemporains et ses imitateurs qui doivent être l'objet des études suivantes.

Il nous reste seulement, pour terminer celle-ci, à résumer les éléments que le théâtre anglais offrait au jeune Shakspeare, lorsqu'il arriva de Stratford à Londres en 1586 ou en 1587. Il y trouvait la plus grande diversité : des pièces bouffonnes en partie improvisées

[1] Voy., sur ces drames sanglants et sur toute cette période du théâtre anglais, le récent ouvrage de M. Gaetschenberger. — *Geschichte der englischen literatur*. Vienne, 1862.



par des acteurs populaires, des drames classiques, réguliers, sérieux, ornés de discours et de lieux communs oratoires, une comédie de cour mythologique et quintessenciée, enfin des tragédies poétiques, passionnées, pleines de mouvements d'imagination et d'actions tragiques, de péripéties, de catastrophes et de luttes sanglantes. De tout cela il prit quelque chose, excepté du drame classique dont il rejeta toujours la régularité et la monotonie, sans s'astreindre toutefois à aucune forme déterminée et en agrandissant tout ce qu'il touchait. Aux Tarleton et aux Wilson il prit les quolibets de ses bouffons, à Lyly et aux euphuistes les *concetti* et l'élégance un peu maniérée de ses premières comédies, à Marlowe et à son école le drame populaire dans toute sa puissance, avec ses grands effets tragiques, ses élans de poésie, ses cadres immenses et sa liberté illimitée. Mais il n'empruntait que pour transformer. Il releva les bouffonneries qui, avant lui, n'étaient qu'une débauche d'esprit, par un mélange de raison et de bon sens qui en justifie l'emploi, il anima de sa gaieté étincelante les froids jeux de mots des pétrarquistes; là où Lyly n'avait mis que de l'affectation, il mit sa verve humoristique; aux fortes mais incomplètes conceptions de Marlowe, il ajouta un dessin plus varié et plus délicat des caractères et ces peintures du cœur humain dans lesquelles aucun poëte dramatique ne l'a égalé; enfin, avec un art supérieur, il fondit dans une harmonieuse unité ces procédés jusque-là dispa-

rates, il les baigna d'une poésie lumineuse qui en adoucissait les violents contrastes et, des éléments en apparence les plus différents et les plus hostiles les uns aux autres, il composa la trame souple et solide du drame romantique : semblable à ces ouvriers artistes qui, dans certains districts de la Turquie, prennent çà et là, pour composer leurs étoffes, les couleurs les plus opposées, les rapprochent et en tirent avec un secret instinct, que de plus savants qu'eux ne posséderaient pas, une harmonie inattendue, ou aux architectes du moyen âge qui, de tant de lignes brisées, d'agencements bizarres, de formes contournées et imprévues ont fait sortir l'imposant ensemble des cathédrales gothiques.

CHAPITRE V

Prédominance du drame romantique en Angleterre à la fin du seizième siècle. — Obscurité et impuissance des classiques. — Renaissance inattendue de leurs doctrines. — Un classique de génie. — Ben Jonson. — Sa vie. — Ses opinions littéraires. — Sa lutte contre le goût de son temps. — Sa grande réputation et son impopularité. — Rapports de ses idées avec celles de Boileau.

I

Le théâtre anglais du seizième siècle, si libre et si varié, exprime mieux qu'aucun autre les tendances romantiques des peuples du nord de l'Europe moderne, dans ce qu'elles ont de plus opposé au génie classique de l'antiquité et des races du Midi. Si l'on veut mettre en regard de l'ordonnance sévère des tragédies grecques une forme nouvelle de l'art dramatique, et montrer qu'il peut se produire de grandes œuvres en dehors des règles d'Aristote et d'Horace, on pense nécessairement à Shakspeare. Son inépuisable fécondité, l'étendue des plans qu'il conçoit, le nombre des personnages qu'il met en scène, le soin avec lequel il analyse les caractères, même les plus indifférents à l'action, le mélange dans ses pièces du tragique et du

comique, la multiplicité des incidents, la soudaineté des péripéties, et jusqu'aux détails du langage qui passe souvent de la trivialité à l'emphase, et du burlesque au sublime, en un mot, tout ce qui caractérise son génie le distingue des classiques et porte l'empreinte d'une inspiration très-différente de celle qui animait les Grecs, les Latins et les Italiens de la Renaissance. Avec le théâtre anglais, l'esprit moderne s'affranchit, non pour la première fois, mais avec plus d'éclat qu'auparavant, de l'imitation de l'antiquité, et s'ouvrant un horizon plus vaste, il élargit les limites de la poésie dramatique. Personne n'est plus tenté aujourd'hui de contester cette puissante initiative qui fait la principale originalité des œuvres de Shakspeare. Il faut bien reconnaître qu'il a créé un drame nouveau, inconnu aux anciens, que leurs poétiques n'avaient pas prévu, et qui remet en question les théories trop absolues des critiques de race latine.

Qui croit encore aujourd'hui que la règle des trois unités, si sage au fond, mais dont on exagérait l'importance, soit applicable à tous les sujets, dans tous les pays, et ne puisse être violée sans détruire l'économie du drame? Condamnera-t-on avec la même sévérité qu'autrefois l'invasion de l'élément comique dans la tragédie, depuis que les tragédies les plus jouées et les plus applaudies en Angleterre, en Allemagne et en Amérique contiennent presque toutes des scènes de comédie? Tout au plus peut-on prétendre, et c'est à cette opinion que

s'en tiennent les classiques les plus éclairés, que le goût de certains peuples se rapproche plus de celui des anciens que de celui des races du Nord, et qu'il répugne instinctivement aux innovations romantiques. On se rabat sur les différences d'origine, d'éducation et de mœurs qui séparent les unes des autres les nations modernes, et on n'essaye plus de les soumettre toutes indistinctement à des principes littéraires qu'on aurait voulu, au siècle dernier, imposer à l'Europe. Si cette profonde révolution s'est opérée dans la critique moderne, et particulièrement dans la critique française, c'est au théâtre de Shakspeare que nous le devons. Lui seul, par son génie, pouvait balancer l'autorité des traditions et servir chez les modernes de point de départ à une école nouvelle, au même titre que Sophocle chez les Grecs.

Cette partie extérieure de son rôle est généralement connue. Mais ce qu'on ne sait pas aussi bien, c'est que Shakspeare aurait pu être classique, s'il l'avait voulu; qu'il y avait de son temps un théâtre classique en Angleterre, et que, s'il a rompu avec la tradition, c'est de propos délibéré, par choix, avec la pensée que le drame romantique convenait mieux au tempérament de son pays, et qu'il fallait avant tout satisfaire le goût national. L'histoire de ses prédécesseurs et de ses contemporains, qui se lie intimement à la sienne, le démontre jusqu'à l'évidence. C'est faute de la bien connaître que tant de critiques se sont trompés en supposant que

Shakspeare ignorait les règles du drame ancien. Il les voyait, au contraire, tous les jours appliquées sur la scène, il entendait des prologues et il lisait des livres où elles étaient exposées et défendues, il en discutait l'efficacité avec ses camarades au club de la Sirène, et, comme on le voit par un passage du *Conte d'hiver*, il en appelait d'Aristote au public.

Il avait même eu de très-bonne heure à se prononcer sur ce point, et il l'avait fait sans hésitation. Au moment où il arrivait à Londres, en 1586 ou en 1587 au plus tard, la question des unités était déjà posée. Il trouva les auteurs dramatiques divisés en deux camps : les uns, comme Marlowe, disposés à toutes les audaces de l'imagination ; les autres, comme Whetstone et Samuel Daniel, plus timides, retranchés derrière l'autorité de Sénèque, qui avait été traduit vers 1566, et faisant d'inutiles efforts pour maintenir le drame national dans les limites étroites de la tragédie latine. Entre ces deux écoles, Shakspeare choisit la plus populaire. Les classiques estimés à la cour, soutenus par l'opinion des lettres, encouragés par Philippe Sidney, qui prenait ouvertement parti pour eux, dans sa *Défense de la poésie*, n'obtenaient pas auprès du peuple le même succès que les esprits plus libres, qui, sans s'occuper des anciens, ne songeaient qu'à intéresser les spectateurs par la nouveauté, l'originalité et la fantaisie de leurs conceptions. La foule allait entendre les pièces de Marlowe, de Lodge, de Greene et de Kyd, elle leur

faisait une renommée bruyante et les applaudissait avec enthousiasme, tandis qu'elle connaissait à peine les noms de leurs adversaires. Lyly lui-même, quoique plus dégagé que les classiques de l'imitation de l'antiquité, plaisait moins au parterre qu'aux beaux esprits, parce que ses comédies très-régulières manquaient de mouvement et de variété. Elles ne procuraient qu'un plaisir littéraire, et ce n'est pas là ce que le gros du public allait chercher au théâtre. Il voulait que le drame le fît rire ou le touchât.

Shakspeare se rendit certainement compte de tous ces symptômes de l'opinion à son arrivée à Londres, et lorsqu'il commença à écrire pour le théâtre, ce fut avec l'intention de n'accepter aucune règle, de ne se soumettre à aucune forme dramatique déterminée et de ne suivre, dans le choix de ses sujets et dans sa manière de les traiter, que les inspirations de son génie d'accord avec le sentiment populaire. Je ne veux pas dire par là qu'il se fit le courtisan de la foule. Il en combattit toujours, au contraire, très-énergiquement les préjugés. Mais il comprit que le théâtre se condamnerait à la stérilité et à l'impuissance, s'il restait, en dehors des besoins et des goûts du temps, dans une sphère de pure imitation. Il vit qu'à un peuple très-différent des Grecs et des Latins, peu soucieux de la forme, peu lettré, mais réfléchi et pénétrant, avide d'idées et d'émotions, curieux de péripéties, capable de suivre avec patience les longs développements d'une intrigue, pour-

vu que sa curiosité fût satisfaite à la fin, habitué d'ailleurs par les *moralités* à n'attacher aucune importance à l'unité d'impression et à supporter le mélange des tons les plus divers, il fallait un drame plus vaste, plus compliqué et moins régulier que celui de l'antiquité.

Les Anglais du seizième siècle avaient-ils quelque chose de commun avec la race grecque, avec ce peuple athénien si délicat et si cultivé pour lequel Sophocle écrivait ses tragédies? Les mêmes spectacles, les mêmes effets dramatiques convenaient-ils à deux nations si dissemblables? L'une aimait d'instinct la simplicité, la mesure et l'harmonie, l'autre n'en soupçonnait pas même le mérite. Comment les beautés simples qui suffisaient aux Grecs auraient-elles satisfait des hommes dont les sens étaient plus grossiers, l'esprit moins aiguisé, et qui, par conséquent, ne pouvaient recevoir une impression forte que de moyens plus violents, et en quelque sorte plus matériels? Le moindre artisan d'Athènes, au siècle de Périclès, avait plus de goût que le gentilhomme le plus lettré de la cour d'Élisabeth. Celui-ci, en revanche, devait au christianisme, aux tendances méditatives des races du Nord et à l'esprit religieux que la réforme venait de raviver en Angleterre, des sentiments tout modernes qu'un Grec n'aurait pas compris. N'était-il pas naturel que le poëte dramatique, celui de tous les poëtes qui a le plus besoin d'être de son temps, cherchât non à imiter un passé auquel le présent ressemblait si peu, mais à

créer des formes nouvelles pour un peuple nouveau?

C'est ce que fit Shakspeare, sans avoir peut-être conscience de la révolution qu'il opérait dans l'art, mais à coup sûr avec le dessein de s'écarter des modèles anciens. Ces anciens, du reste, qu'on imitait autour de lui et dont les classiques invoquaient l'autorité, n'étaient pas les grands tragiques. Il n'eut pas tant à se défendre contre l'influence de Sophocle que contre celle de Sénèque. Le danger venait surtout de la tragédie latine, que les lettrés connaissaient beaucoup mieux que la tragédie grecque, qui les séduisait d'ailleurs par certaines qualités brillantes du style et qu'ils confondaient, dans une admiration aveugle pour tous les souvenirs de l'antiquité, avec les chefs-d'œuvre des grands siècles de l'art. On ne faisait pas alors de distinction entre les différents âges et les différentes productions des anciens. Tout ce qui restait d'eux paraissait également sacré. On ne trouvait pas Sénèque moins beau que les Grecs, et, comme il était plus facile à imiter, on l'imitait. De là ces pièces froides, monotones, sans action, composées d'une succession de dialogues longs et emphatiques, qui encombraient la scène au moment où Shakspeare arriva à Londres. Par ses premières œuvres, par ses comédies et par ses drames historiques, il leur porta un coup dont elles ne se relevèrent pas, et il acheva la déroute des classiques, commencée avant lui par Marlowe.

A partir de 1595, le drame romantique est sorti

vainqueur de la lutte. Il puise aux sources nationales, il s'inspire des légendes populaires, il met en œuvre les vieilles chroniques de la Grande-Bretagne, il embrasse des sujets vastes et variés, il accumule les péripéties, les coups de théâtre et les changements de scène, et, en justifiant son audace par le succès, il obtient de la faveur publique toutes les libertés dont il a besoin pour se développer sans entraves et pour atteindre un degré de splendeur et d'éclat comparable aux plus beaux souvenirs du drame antique. Quel moment dans l'histoire du théâtre que celui où apparaissaient, en quelques années, tant d'œuvres admirables, toutes conçues librement, sans aucun esprit de système, avec une infinie variété de formes, les unes colorées par l'imagination et la fantaisie, les autres sévères comme les annales d'où elles étaient tirées, d'autres enfin pleines de poésie et de passion, *Peines d'amour perdues*, *Tout est bien qui finit bien*, *Richard III*, *le Marchand de Venise*, *Roméo et Juliette!* C'était en quelque sorte le manifeste d'une école nouvelle qui se séparait franchement des classiques et qui montrait comment on pouvait réussir, dans les genres les plus divers, sans rien emprunter ni à Aristote ni à Sénèque. A tant de génie et à tant de succès qu'opposaient les partisans des anciens? Une *Cléopâtre*, un *Philotas*, une *Octavie*, des sujets antiques bien moins intéressants pour le peuple que des sujets modernes et nationaux, des pièces sans mouvement dramatique, sans incidents et sans

complications, où les personnages discouraient longuement au lieu d'agir. L'action y était claire et simple, il est vrai, et les trois unités généralement observées. Mais ces qualités purement littéraires, qui ne suffisent pas à rendre une œuvre intéressante, pouvaient-elles compenser, aux yeux du public, la pauvreté de l'intrigue, le petit nombre de personnages mis en scène, l'absence de péripéties et la monotonie invariable des longs dialogues? Toutes ces tragédies régulières mises ensemble ne valaient pas une seule scène de *Roméo et Juliette*. Les contemporains le sentaient. Ce n'est pas la postérité qui a plongé dans l'oubli les œuvres de S. Daniel, de Whetstone et de Brandon, les classiques. De leur vivant même, elles n'étaient estimées que de quelques esprits cultivés, et ne devinrent jamais populaires.

Entre les classiques et les romantiques l'opinion publique avait fait son choix. Dès 1595, tous ceux qui voulaient écrire pour le théâtre savaient de quel côté penchait la balance. Pour réussir, il fallait non pas rétrécir les limites du drame, comme le demandaient les imitateurs des anciens, mais suivre Shakspeare dans la voie large et féconde que son génie venait d'ouvrir. C'est cependant à ce moment qu'un jeune homme, d'un esprit très-hardi et très-original, essaya, dès son début dans l'art dramatique, de relever le parti des vaincus et de naturaliser sur la scène anglaise l'imitation de l'antiquité. Ce jeune homme s'appelait Ben

Jonson, et ses premières œuvres marquent une date dans l'histoire du théâtre anglais. Elles en sont l'événement le plus important depuis la venue de Shakspeare. Quiconque veut comprendre le développement du drame de cette époque doit nécessairement les connaître.

II

Jonson naquit en 1574, dix ans après Shakspeare. Son père était mort, depuis un mois, lorsqu'il vint au monde, et sa mère se remaria, au bout de deux ans, avec un maître maçon par lequel le jeune enfant fut élevé. Il fut cependant envoyé à l'école et à l'université, où ses rares dispositions pour les lettres le maintinrent pendant plusieurs années. Mais nous le voyons, à dix-sept ans, une truelle à la main, dans la boutique de son beau-père, lisant à la dérobée Homère et Horace, et cherchant à répandre un peu de poésie sur son ingrate profession[1]. Le métier de maçon lui inspira bientôt un insurmontable dégoût, et il le quitta pour aller chercher les aventures, en s'engageant comme volontaire dans l'armée qui servait en Flandre. Il se distingua, dit-on, dans un combat singulier à la vue des Espagnols et des Anglais; mais il ne rapporta des Pays-

[1] On croit en Angleterre qu'il y a encore dans les murs de l'hôtel de Lincoln des briques qui ont été posées par Ben Jonson, pendant qu'il faisait son métier de maçon.

Bas ni argent, ni espérance de fortune. Pour vivre, il fit alors ce que faisaient beaucoup de jeunes gens pauvres et intelligents, ce qu'avait fait Shakspeare lui-même, il entra au théâtre comme acteur et se prépara, en jouant les pièces des autres, à composer les siennes. Quelques écrivains du temps prétendent qu'il jouait mal; Gifford, son biographe et son éditeur[1], qui défend sa gloire en toute occasion, soutient qu'il jouait bien. La question est au fond indifférente. Beaucoup d'écrivains de talent sont incapables de lire leurs œuvres en public, à plus forte raison de remplir un rôle dans une représentation dramatique[2]. Une aventure fâcheuse faillit, à cette époque, interrompre la carrière du poëte futur; après une querelle dont nous ne connaissons pas les motifs, il fut provoqué en duel et tua son adversaire. On le mit en prison, quoiqu'il eût été blessé lui-même au bras, et il courut le risque d'être envoyé aux galères. C'est pendant sa détention que les visites d'un prêtre catholique le convertirent au catholicisme. Quelques soupçons qu'ait suggérés cette conversion, nous n'avons aucun motif de ne pas la croire

[1] *The works of Ben Jonson, in nine volumes, wiht notes critical and explanatory.* London, 1816.

[2] Si Jonson jouait mal, il lisait, à ce qu'il semble, très-bien. La duchesse de Newcastle disait : « Je n'ai jamais entendu personne qui lût bien, excepté mon mari, et je lui ai entendu dire que, pour sa part, il n'avait jamais rencontré personne qui lût bien, excepté B. Jonson, quoiqu'il eût entendu beaucoup de lecteurs dans sa vie. »

sincère[1]. Pour un candidat à la renommée, ce n'était pas assurément un moyen de gagner la faveur populaire. Il fallait même du courage pour embrasser la cause de la minorité et se séparer d'une majorité intolérante. Le mépris de l'opinion est d'ailleurs un des traits distinctifs du caractère de Ben Jonson. Il était plus disposé à se ranger du parti des faibles qu'à courtiser la popularité.

Il présenta donc ses pièces au public, sans autre recommandation que celle de son talent, et il commença, comme Shakspeare, par arranger de vieux drames pour la scène, avec le concours de quelques écrivains déjà connus. Sa première œuvre originale, la comédie d'*Every man in his humour,* parut en 1596.

Déjà Ben Jonson y exprime avec force les nobles sentiments qu'il conserva toute sa vie; il défend à la fois la dignité de l'art et celle de l'écrivain. Ce jeune homme de vingt-deux ans envisage la poésie comme la plus éclatante manifestation de l'esprit humain; il en parle avec enthousiasme, et il veut élever l'âme de ses auditeurs jusqu'à l'idéal qu'il conçoit.

« Si vous considérez la poésie, leur dit-il, telle qu'elle apparaît chez beaucoup d'hommes, pauvre et boiteuse, rapiécetée avec des lambeaux et des haillons longtemps portés, à demi morte, faute de son aliment essentiel, l'invention céleste; alors j'approuverai moi-même que

[1] Il rentra plus tard dans la religion protestante.

vous vous moquiez de son mérite et que vous l'accusiez. Mais voyez-la dans ses glorieux ornements, enveloppée de la majesté de l'art, élevée dans son esprit par le goût précieux d'une douce philosophie, et ce qui est mieux encore, couronnée par les riches traditions d'une âme qui s'indigne de voir sa dignité profanée par un seul reste de pensée terrestre. Oh! alors, dans quelle noble attitude elle se présente! Elle est elle-même, elle mérite d'être contemplée avec des regards austères et religieux. »

Convaincu des droits de la poésie, il ne l'est pas moins de ceux du poëte. L'indépendance et la fierté de son caractère se révèlent dans ses premières œuvres. Il ne cherche pas, comme la plupart de ses contemporains, à s'assurer la bienveillance du public par d'adroites flatteries; il ne sollicite pas l'indulgence, il demande à être jugé comme il le mérite, et il jette hardiment le gant à la critique. S'il est condamné par l'usage à souhaiter la bienvenue aux spectateurs, il a soin de les avertir qu'il ne se propose pas de surprendre leurs suffrages. « Puisse, leur dit-il, notre Minerve répondre à vos espérances dans leur plus large essor! Cependant ne vous méprenez pas sur moi, judicieux amis, je ne dis pas cela pour implorer votre patience ou pour obtenir vos applaudissements par de serviles flatteries, comme un cerveau desséché, désespérant de son mérite. Je demande à être critiqué par des juges au front sévère. Lorsque je manque d'art ou de bon

sens, condamnez-moi librement. Que les critiques jaloux ouvrent leurs plus grands yeux pour me percer d'outre en outre! Je ne réclame aucune faveur[1]. »

Jonson resta jusqu'à la fin de sa vie fidèle aux principes qu'il exprime ici. Il ne flatta pas les instincts de la foule, et il ne chercha jamais à conquérir le succès par une complaisance affectée pour le goût de ceux qui l'écoutaient. Sa conduite fut plus honnête qu'habile. Au lieu de suivre le courant de l'opinion populaire, il le remonta sans cesse. Il n'accorda aucune concession aux travers de ses contemporains, et, pendant qu'autour de lui le théâtre caressait l'orgueil national, il fit profession de dire à ses compatriotes les plus dures vérités. De là les colères qu'il a soulevées pendant sa vie, que sa mort n'a point désarmées, et qui ont obscurci jusqu'à sa réputation littéraire. Aucun écrivain de son temps ne s'est fait plus d'ennemis et n'a eu plus à combattre. Depuis son entrée au théâtre, sa vie est une lutte continuelle : lutte contre les ridicules, contre les préjugés à la mode et contre les vices, lutte contre les idées et contre les personnes. Tandis que la plupart des écrivains qui ont connu Shakspeare rendent justice à la douceur de son caractère, beaucoup de pamphlets contemporains se moquent de l'humeur intraitable de Jonson et répandent des bruits injurieux sur sa vie privée.

[1] Prologue d'*Every man out of his humour.*



Gifford réfute successivement toutes ces accusations avec une patience infatigable; il ne nous fait grâce d'aucun détail, et il apporte dans la défense de son héros plus de passion que les détracteurs de Jonson n'en ont mis dans leurs attaques. Malgré tous ses efforts, il ne réussit cependant point à nous persuader que le vieux Ben fût d'un commerce aimable. Jonson avait le tempérament d'un satirique; il était trop indigné du spectacle des faiblesses humaines pour ménager ceux qui en donnaient l'exemple, et ses railleries n'épargnaient personne. Son goût pour l'ironie le faisait plus craindre qu'aimer. N'avait-il pas aussi gardé de son éducation et de son premier métier beaucoup de rudesse dans le langage? L'ancien maçon reparaissait quelquefois sous le poëte dramatique. Il avait en même temps une confiance en lui-même qui allait jusqu'à l'arrogance, et qui devait inspirer à ses auditeurs l'envie de le contredire.

Le ton du prologue de ses comédies est en général aussi avantageux que celui de ses rivaux était modeste. Il ne manque pas une occasion de se rendre justice; souvent même il brave l'opinion. « Crites, dit un per- « sonnage dans *les Fêtes de Cynthie*, les hommes « parlent mal de toi. » Crites, qui n'est autre que Ben Jonson, répond hardiment : « S'ils sont méchants eux- « mêmes, plus ils parlent mal, mieux cela vaut. Car « être blâmé par de telles gens, c'est le plus complet « de tous les éloges. En quoi peut me blesser la cen-

« sure de celui dont le monde a reconnu l'infamie « avant moi[1] ? » Ailleurs il déclare qu'il espère faire rire le public, et que s'il n'y réussit pas, ce ne sera pas de sa faute; mais c'est que l'art n'a pas de plus grand ennemi que l'ignorance. Il répète à satiété qu'il ne se soucie pas d'une critique vulgaire, qu'il ne recherche pas l'approbation de tous, et qu'il ne veut plaire qu'aux spectateurs judicieux[2]. Dans un autre passage, il somme le public de le bien juger, sous peine d'être convaincu de sottise. « Si votre propre science, lui dit-il, si l'a« mour de la vérité ne vous apprennent pas à distin« guer dans une pièce ce qui est bien de ce qui est « mal, tous les autres traités et essais n'y réussiront « pas. Vous êtes des spectateurs plus faits pour voir les « ours et les marionnettes que pour nous. » Dans *le Marché aux nouvelles*, le prologue se termine par une fanfaronnade : « Si vous n'aimez pas, dit-il, ce que « l'auteur vous adresse ce soir, ce n'est pas qu'il ait « cessé de bien écrire, c'est vous qui avez cessé de « bien juger[3]. »

Cet orgueil s'alliait à beaucoup de droiture; c'était l'exagération d'une qualité excellente, de la fermeté du caractère. Mais l'honnêteté orgueilleuse n'est point attrayante. C'est pour cela qu'avec tant de mérite Jonson eut tant d'ennemis. Il entretint cependant des re-

[1] *Cynthia's Revels.*
[2] *Every man out of his humour, the Magnetic Lady*, etc.
[3] *The Staple of News.*

lations d'amitié avec quelques-uns des hommes les plus distingués de son temps, et surtout avec les auteurs dramatiques. Il appartenait au club de la Sirène qu'avait fondé sir Walter Raleigh, où se réunissaient Shakspeare, Beaumont, Fletcher, Donne, Selden et Chapman; il faisait assaut d'esprit avec eux, et passait pour un des plus joyeux convives et des plus intrépides buveurs de ce cercle d'élite. Après la mort de Shakspeare et de Beaumont (1616), les habitués de la Sirène se dispersèrent, et Jonson se transporta dans un autre club dont on le nomma bientôt président, à la taverne de Saint-Dunstan, que tenait Simon Wadloë dans Fleet-Street. C'est là que se trouvait la fameuse salle d'Apollon, où le soir, après de copieuses libations, s'engageaient des discussions littéraires que la malice du président assaisonnait de traits piquants. D'après un article du règlement, les femmes honnêtes y étaient admises [1], sans qu'on se crût obligé d'être plus réservé devant elles que ne l'était le langage de la comédie. Ces entretiens pleins d'esprit, d'à-propos et de verve, excitaient vivement la curiosité publique; on répétait dans toute la ville les bons mots qui échappaient aux interlocuteurs. Un des personnages d'une pièce du temps raconte ainsi à sa maîtresse le plaisir que lui a causé une visite à la taverne de Saint-Dunstan :

[1] *Eruditi, urbani, hilares, honesti adsciscuntor; lectæ feminæ non repudiantor*, dit le règlement que Jonson lui-même avait rédigé.

CARELESS ou M. SANS-SOUCI,

Je suis tout plein d'oracles, je viens de la salle d'Apollon.

ÉMILIA.

De la salle d'Apollon ?

CARELESS.

Du ciel délicieux où le joyeux dieu de Delphes (Jonson) boit du xérès, tient ses bacchanales, a son encens et ses autels fumants, et parle en prophéties pétillantes. C'est de là que je viens, le cerveau parfumé par la riche vapeur de l'Inde et excité par les jeux d'esprit. J'ai quitté des beautés séduisantes, une musique délicate, des accents poétiques, des coupes de nectar, des mets dignes de l'ambroisie, des pages spirituels, aimables compagnons, et tout un monde de plaisirs pour faire voile vers vous[1].

Au milieu des critiques et des applaudissements, attaqué par les uns, loué et admiré par les autres, toujours sur la brèche, mais récompensé de ses efforts par l'éclat croissant de sa renommée, Jonson poursuivit sa carrière dramatique depuis 1596 jusqu'en 1633. L'époque la plus heureuse de sa vie fut le règne de Jacques Ier. Le roi, qui aimait les lettres et se piquait d'érudition, le traita avec une faveur marquée, le chargea d'écrire les masques ou divertissements qu'il donnait à sa cour, dans les occasions solennelles, lui accorda une pension sur sa cassette, et lui conféra la

[1] *The fine companion*, by Marmion.

dignité de poëte lauréat. La bienveillance du monarque[1] valut à Jonson les bonnes grâces de la noblesse et le désigna comme le poëte obligé de toutes les fêtes, de toutes les cérémonies officielles. Chez un peuple pour lequel les plaisirs de l'esprit avaient toute la saveur de la nouveauté, la poésie se mêlait inévitablement aux réjouissances publiques. A la cour, la reine, les princes, les princesses et les plus grands seigneurs du royaume figuraient comme acteurs dans les pièces de circonstance qui avaient été composées pour eux. Lorsqu'un pair d'Angleterre recevait Jacques Ier dans son château, ou célébrait son mariage avec l'héritière d'un grand nom, il demandait à Ben Jonson de compléter la fête par un divertissement en vers. On peut dire que, de 1604 à 1625, il ne se passa pas une année sans qu'on mît plusieurs fois à contribution le génie du poëte lauréat. L'habitude qu'avait le roi de se montrer à son peuple, de visiter tantôt les villes du royaume, tantôt les corporations de marchands de Londres, multipliait

[1] Il était si aimé du roi, que le roi lui pardonna d'avoir été le collaborateur de Chapman et de Marston, dans la pièce d'*Eastward Hoe*, où les Écossais étaient maltraités. Il fut question d'abord de couper les oreilles et le nez aux auteurs de cette comédie. Mais quand Jonson, dont la collaboration n'était pas connue, déclara qu'il y avait travaillé, lui aussi, et alla volontairement se constituer prisonnier, on remit en liberté Chapman et Marston, et on renonça à les poursuivre. J'ai traduit, en parlant de Chapman, les passages d'*Eastward Hoe* qui avaient irrité l'entourage écossais de Jacques Ier. Voy. nos *Contemporains et successeurs de Shakspeare*. Paris, Charpentier.

les réjouissances. Les bourgeois voulaient le recevoir aussi magnifiquement que les nobles, et lui adresser quelques compliments poétiques. En 1608, les tailleurs de Londres avaient offert au prince un banquet; ils eurent besoin de consulter Ben Jonson sur les détails de la cérémonie, et le prièrent de composer le discours que l'un d'eux devait prononcer.

Cette grande réputation ne préserva pas le poëte de la misère. La modique pension que lui faisait le roi ne pouvait l'enrichir; les vers de ses masques lui rapportaient sans doute plus d'honneur que de profit. Il ne semble pas d'ailleurs avoir pris grand soin de sa fortune. Au lieu de s'élever, comme Shakspeare, de la pauvreté à la richesse, il se laissa atteindre par les infirmités et par l'âge sans avoir pourvu à l'avenir. En 1625, il perdit son protecteur, Jacques Ier; la même année, il eut une attaque de paralysie qui se compliquait d'une disposition déjà ancienne à l'hydropisie. Les pamphlets du temps le représentent en effet avec un embonpoint formidable, marchant péniblement et faisant trembler la terre sous ses pas. Tous les malheurs l'accablaient à la fois. La mort de Jacques Ier lui enlevait un appui; la maladie menaçait de briser la plume qui l'aidait à vivre. L'inspiration poétique commençait à l'abandonner, et la comédie de la *Nouvelle Auberge*, qu'il donna au théâtre en 1630, fut sifflée à la première représentation.

Jusque-là, il n'avait pas proféré une plainte. Mais

le besoin et la souffrance lui arrachèrent des réflexions douloureuses qui remplissent l'épilogue de sa dernière comédie. Il ne s'adresse pas, comme autrefois au public, avec un accent de triomphe. Du lit de douleur où il est retenu, il fait entendre des paroles de découragement : « Si vous attendez mieux, dit-il, que ce qu'on vous donne ce soir, c'est que l'auteur est triste et malade [1]. »

Le roi Charles Ier eut pitié de cette détresse ; il augmenta la pension de Ben Jonson, et, sachant quelle était la faiblesse secrète du vieux poëte, il lui fit envoyer annuellement un tonneau de vin des Canaries. Jonson mourut sept ans après, en 1637, respecté et admiré jusqu'au bout par les lettrés, mais négligé par le public et oublié d'une cour que ses vers avaient longtemps charmée.

III

Telle est la vie de l'homme dont le nom a été quelquefois rapproché de celui de Shakspeare, et qui tient, après lui, le rang le plus élevé dans la littérature dramatique du seizième siècle en Angleterre. Son talent n'est pas moins original que son caractère. Il n'a voulu ressembler à aucun de ses contemporains, et, quoiqu'il ait choisi, de tous les genres littéraires, celui qui exige

[1] *The new Inn.*

le plus de sacrifices au goût public, il s'est constamment écarté des habitudes du théâtre de son temps. Cette résolution soutenue avec persévérance n'a pas été chez lui le résultat d'un caprice; elle lui a été dictée par l'étude et par la réflexion. Il a abordé le théâtre avec une éducation toute faite, avec un sens critique très-développé, et avec le désir de faire prévaloir sur la scène anglaise des principes arrêtés. Ces principes étaient ceux des classiques. Toutes les libertés qu'avaient prises Marlowe et Shakspeare, en mêlant le tragique et le comique, en multipliant les péripéties et en embrassant des sujets immenses, Jonson, venu après eux, les a condamnées et s'est proposé de les éviter.

La fermeté de ses vues vient surtout de l'étendue de son érudition. Il ne se contente pas, comme la plupart de ses contemporains, de lire les pièces de Sénèque, des Espagnols et des Italiens; il approfondit les questions d'art et de critique; il remonte aux sources, et il compare entre elles les opinions littéraires de tous les temps et de tous les pays. Il a embrassé dans son immense lecture les Grecs, les Latins et les Modernes, à quelque nation qu'ils appartiennent. Depuis Boccace jusqu'à Érasme, jusqu'à Rabelais et jusqu'à Montaigne, depuis les fragments des tragédies perdues d'Eschyle jusqu'à Pétrone et jusqu'à Libanius, il a tout lu et tout classé avec une prodigieuse mémoire. Un historien[1]

[1] Campbell, *An essay on english poetry.*

de la littérature anglaise, qui range les principaux écrivains de son pays par ordre de science, place Milton en première ligne, et Jonson immédiatement après lui.

Jonson est donc un savant et un critique. En comparant tant d'œuvres différentes et en réfléchissant sur les principes mêmes de l'art, il a composé pour son usage personnel une théorie dramatique dont les règles précises et sévères forment un contraste frappant avec le désordre du théâtre romantique. Les anciens sont ses maîtres, c'est un classique, mais c'est un classique indépendant qui ne s'attache point à la lettre étroite des préceptes d'Aristote, qui les interprète hardiment, qui ne se renferme pas dans l'étude du théâtre grec, qui tient compte des œuvres dramatiques de l'Italie et de l'Espagne, et qui concilie, avec le respect qu'il professe pour l'antiquité, le sentiment des besoins de la scène moderne. Toutes les prescriptions de l'art poétique d'Horace ne lui paraissent pas également importantes. Il distingue les questions de forme des questions de principes, et, s'il admet sans réserve tout ce qui intéresse la beauté de la composition, il abandonne volontiers ce qui tient aux habitudes locales et aux exigences particulières du théâtre ancien. Il ne se croit obligé ni de conserver le chœur, qui ne pourrait plus avoir la même signification que chez les Grecs, ni de partager ses comédies en autant d'actes et de scènes que celles de Térence, ni de se borner au petit nombre

d'acteurs qu'Horace prescrivait de ne pas dépasser.

A l'appui de la liberté modérée qu'il s'attribue, il apporte des arguments et des exemples qu'il expose au public anglais dans le prologue d'une de ses pièces [1]. « Pourquoi se condamnerait-il à l'imitation servile des usages anciens? Pourquoi n'y ajouterait-il ou n'en retrancherait-il jamais rien, tandis que l'histoire de la comédie grecque ne se compose que du récit des modifications qu'elle a subies? N'a-t-elle pas traversé plusieurs périodes? Avec Épicharme, elle n'avait que trois acteurs; Cratinus lui en a donné cinq ou six, Aristophane plus encore, et, quoique avec lui elle eût semblé atteindre la perfection, que de changements n'y ont pas introduits encore Ménandre, Cécilius et Plaute? Les écrivains de l'antiquité consultaient le goût de leur temps et acceptaient les innovations que leur demandait l'opinion publique. Pourquoi les modernes ne jouiraient-ils pas des mêmes droits? Sont-ils tenus d'observer des règles qui n'ont lié aucun de leurs prédécesseurs? » Ce langage aurait peut-être effarouché Boileau; mais, ce qui l'eût rassuré, c'est le respect que Jonson témoigne en principe pour la règle fondamentale des unités. En effet, Jonson l'a définie, et s'il ne l'a pas observée avec autant de fidélité que nos grands tragiques, il en a du moins compris toute la valeur littéraire; il y a vu, non point une exigence ar-

[1] Prologue d'*Every man out of his humour.*

bitraire de la critique, mais la confirmation même d'une loi de l'esprit humain. Il a saisi le lien délicat qui unit entre elles les trois unités ; il ne s'est pas contenté de celle d'action par laquelle Marlowe et Shakspeare voulaient remplacer les deux autres, et il a cru, avec les anciens, qu'elle ne serait jamais mieux garantie que si le sujet était renfermé dans des limites précises de temps et de lieu. Plus l'intrigue s'étend dans l'espace et dans le temps, pensait-il, plus elle risque de multiplier les incidents et de disperser l'intérêt. Si l'auteur dramatique dispose d'un nombre illimité d'années et peut transporter ses héros d'un bout du monde à l'autre, il lui sera plus difficile de concentrer toute son attention sur le moment décisif de leur vie, de ne regarder ni en deçà ni au delà, et de ne pas compromettre par une fertilité intempestive la simplicité du plan.

L'état même du théâtre romantique fournissait à Jonson des armes excellentes en faveur de cette opinion. Nulle part on ne s'y souciait des unités de temps et de lieu. Comme il le dit lui-même, avec ironie, « les auteurs font voir au public, dans une même pièce, une multitude de mers, de pays et de royaumes[1]. » « Un enfant, dit-il ailleurs, peut naître dans une pièce et devenir un homme, dès la première scène, avant de quitter le théâtre ; puis, après cela, s'élever au rang

[1] *Every man out of his humour.*

d'écuyer et être fait chevalier ; quand il est chevalier, voyager dans les entr'actes et faire des merveilles en terre sainte et ailleurs ; tuer des païens, conquérir de la renommée, et épouser la fille d'un empereur, son amante ; convertir le pays de son beau-père, et à la fin rentrer chez lui boiteux et accablé sous le poids des miracles qu'il a accomplis [1]. »

Ce langage que Sidney avait déjà tenu, quinze ans auparavant, ne rappelle-t-il pas les vers de Boileau ?

Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées,
Sur la scène en un jour renferme des années ;
Là souvent le héros d'un spectacle grossier,
Enfant au premier acte, est barbon au dernier [2].

Sur la question des unités, Jonson se rapproche tout à fait du goût français. Quand on lit les prologues qu'il met en tête de ses pièces, on se rappelle les Examens dans lesquels le grand Corneille explique au public les efforts qu'il a faits pour ne point violer les règles d'Aristote. Le ton seul de ces confidences diffère. Jonson parle en maître, avec une confiance parfaite dans son infaillibilité, tandis que l'écrivain français, plus modeste, demande humblement pardon des libertés qu'il a prises, et témoigne, par les précautions oratoires qu'il emploie, de sa déférence pour le goût de

[1] *The Magnetic Lady.*
[2] Boileau, *Art poétique*, ch. III.

ses compatriotes. Jonson donne des leçons au public ; Corneille présente des excuses. L'un contredit l'opinion, l'autre s'y soumet. Ils professent ouvertement les mêmes maximes. Mais l'un les a embrassées volontairement et par choix, tandis que l'autre, les trouvant établies, s'y résigne plus par raison que par inclination. Jonson, qui pourrait user d'une complète liberté, s'impose à lui-même des règles sévères, dont Corneille s'affranchirait peut-être, s'il n'était retenu par la crainte de la critique. On ne sait guère en France que, quarante ans avant le *Cid,* au moment où le théâtre de Shakspeare jetait tant d'éclat, les idées classiques avaient déjà trouvé en Angleterre un défenseur plus zélé que l'auteur du *Cid.*

CHAPITRE VI

Comédies de Ben Jonson. — Mœurs des habitants de Londres au seizième siècle. — Un journal sous le règne d'Élisabeth. — Les mauvais poëtes ridiculisés sur la scène. — Les marquis, les précieuses ridicules et les femmes savantes dans la comédie anglaise. — Tartufe et les puritains. — L'auteur et le public.

I

Jonson a beaucoup écrit, et dans plusieurs genres, pour le théâtre. Il a fait deux tragédies, des comédies et des masques.

Ses tragédies, *Catilina* et *Séjan*, dont nous parlerons plus tard, sont imitées et presque traduites de Salluste et de Tacite. C'est surtout comme auteur comique que nous voulons le considérer. C'est à ses comédies qu'il doit, en Angleterre, sa grande renommée et c'est là qu'éclate sa véritable originalité. Il ne renonce pourtant point à imiter les anciens. Son esprit semble obsédé par le souvenir de ses lectures ; son érudition lui présente sans cesse des images, des expressions et des idées empruntées à l'antiquité. Mais

il ajoute à ces réminiscences trop fréquentes le résultat de ses investigations personnelles et des réflexions que lui inspire le spectacle de la société contemporaine. L'auteur comique ne peut se tenir à l'écart du monde ; la solitude lui est mauvaise ; il a besoin d'être mêlé au mouvement des passions humaines et d'en suivre de près les manifestations extérieures, pour en reproduire le tableau dans ses écrits. Jonson satisfait à cette condition essentielle de son rôle. Élevé, pendant une partie de son enfance, à Londres, familiarisé, par le métier de son beau-père, que lui-même avait exercé, avec les scènes de la vie populaire, il pénètre ensuite peu à peu dans les couches supérieures de la société, il élargit son horizon, il découvre des points de vue nouveaux que la comparaison féconde, et il embrasse, dans le cercle de ses observations, l'ensemble des mœurs anglaises, depuis celles des artisans jusqu'à celles des pairs du royaume.

Si l'on veut savoir quels ont été, à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, les habitudes, les travers dominants, les idées favorites, les préjugés à la mode de la population de Londres, ce sont les comédies de Ben Jonson qu'il faut consulter. Elles saisissent ce que l'histoire ne nous raconte pas, ce qu'il y a de plus fugitif dans la vie des peuples : la rumeur éphémère, la nouvelle d'aujourd'hui qui sera oubliée demain, la chronique scandaleuse de la cour et de la ville, les mille petites préoccupations d'une grande

capitale. Jonson se place à une fenêtre de Fleet-Street, la rue la plus fréquentée alors, et, ses tablettes de critique à la main, il note la physionomie des passants. Il regarde la foule bigarrée qui se presse à la porte du théâtre des marionnettes, pour assister à la représentation de la *Nouvelle-Londres*, de *Rome* ou de *Ninive.* Il voit passer devant lui des charbonniers que tout le monde évite et que le peuple poursuit de ses railleries, des porteurs d'eau qui viennent de renouveler leur provision aux aqueducs, des vétérans qui mendient, des domestiques vêtus d'une livrée bleue, des constables appesantis par le vin, des puritains aux cheveux rasés, des bourgeoises montées sur les souliers hauts que les Italiennes et les Espagnoles avaient mis à la mode, et de nobles dames traînées majestueusement dans un carrosse à six chevaux [1].

Les uns vont visiter le bâtiment avec lequel le fameux amiral Drake a fait le tour du monde et qu'Élisabeth conserve à Detford, comme une curiosité nationale. Les autres sont attirés par un cheval savant qui fait des tours de cartes. Des officiers de justice traversent la rue, en distribuant aux chiens sans maître des boulettes empoisonnées, afin de prévenir, comme on le fait aujourd'hui, les accidents que cause la rage. De jeunes élégants s'installent dans la boutique d'un marchand de tabac, que le critique aperçoit de sa fenêtre. Là se

[1] *Every man out of his humour.*

tient une sorte d'académie, où les fumeurs expérimentés donnent des leçons aux novices. On y trouve tous les ustensiles nécessaires aux professeurs et aux élèves, le bloc d'érable sur lequel on coupe la feuille de tabac, les pinces d'argent pour prendre le charbon et le feu de genévrier toujours disposé pour ceux qui veulent allumer leur pipe[1].

Si Jonson quitte son poste d'observation de Fleet-Street, il se rend d'ordinaire à Saint-Paul, dont les ailes étaient alors livrées aux promeneurs et aux petits marchands, qui y avaient établi des boutiques. On y rencontre des gentilshommes qui frappent le pavé de la cathédrale de leurs bottes éperonnées. La mode veut que les personnes de marque s'annoncent par le bruit qu'elles font en marchant[2]. Quelquefois ce bruit est si fort qu'il interrompt le service divin. Aussi les employés de l'église sont-ils autorisés à faire payer une amende à tous les porteurs d'éperons qui s'approchent du chœur. Les murs de Saint-Paul sont couverts d'affiches profanes, dans lesquelles on annonce les ventes, les transactions commerciales, les réjouissances publiques. Une foule de curieux se pressent pour les lire et encombrent le passage. La nef de la cathédrale est le rendez-

[1] *The Alchemist.*

[2] Aujourd'hui encore un gentleman qui soulève le marteau d'une porte en Angleterre, doit frapper plus fort qu'un domestique ou un fournisseur. C'est au bruit qu'ils font qu'on reconnaît les visiteurs de marque.

vous d'un grand nombre d'officiers réformés que la paix a chassés des Pays-Bas où ils servaient. C'est là qu'ils passent une grande partie du jour à se vanter de leurs faits d'armes et à raconter aux bourgeois ébahis leurs relations avec les grands généraux du siècle, qu'ils n'ont peut-être jamais vus. Jonson introduit plus d'une fois dans son théâtre ces capitaines fanfarons que Plaute et Térence avaient déjà mis en scène et qui reparaissaient alors en Angleterre sous d'autres noms[1].

Le poëte comique n'oublie pas, dans sa revue des curiosités de Londres, les danseurs moresques qui, malgré les changements qu'on avait apportés à leurs jeux, faisaient encore les délices du peuple. Ils ne représentaient plus, comme autrefois, les danses des Maures, mais ils reproduisaient à la ville tous les exercices qui étaient en usage dans les fêtes de campagne. Les vieux dramaturges regrettent souvent, avec une tristesse plaisante, la suppression d'un des personnages les plus gais de ces anciennes danses, du cheval de bois qui avait été longtemps le favori du peuple et dont la gloire s'était éclipsée. C'était simplement une tête de carton, attachée à une charpente en osier recouverte d'une housse, sous laquelle se glissait un acteur qui ne laissait pas voir ses pieds. Dans ce traves-

[1] Voir surtout le capitaine Bobadill dans *Every man out of his humour*, et Tucca dans le *Poetaster*. Ces deux personnages, très-braves en paroles, battent en retraite, dès qu'on les menace de coups de bâton.

tissement, dont nous avons conservé la tradition en France, sur la scène de l'Opéra, le bouffon de la troupe exécutait des cavalcades burlesques qui excitaient infailliblement le rire.

En quittant les danseurs, Jonson rencontre sur sa route un membre de la redoutable confrérie des *Enfants terribles*, jeunes gens bruyants, organisés en corporation et qui parcouraient les rues de Londres en cherchant querelle aux passants. Le poëte esquisse rapidement son portrait et nous entraîne bientôt, avec lui, dans une des maisons du Strand, près de l'Exchange, où sont exposés les objets en laque, les vases et les plats de porcelaine que des marchands apportent de la Chine[1]. L'exposition est publique, comme dans les bazars de nos jours, et les femmes y viennent en foule, attirées par la curiosité. Plus tard elles trouveront une complaisance commode chez les propriétaires des magasins chinois et y donneront des rendez-vous à leurs amants, si l'on en croit les moralistes du siècle de la reine Anne.

Jonson nous montre de loin, mais sans y entrer, l'infâme quartier des *White-Friars*, où se réunissaient les débiteurs frauduleux, les voleurs, les assassins et les prostituées qui se liguaient contre les agents de la loi. C'était la *Cour des Miracles* de Londres. Il existe encore, sur les bords de la Tamise, des repaires dan-

[1] Ces maisons s'appelaient *China houses.*

gereux, où les passants courent le risque d'être assassinés en plein jour, et quelques-unes des maisons, à onze étages, qui bordent, à Édimbourg, un des côtés de High-Street, servent de refuge à une populace immonde, cachée dans les passages souterrains par lesquels ces vieilles forteresses du moyen âge communiquent entre elles.

La comédie, qui doit tout connaître, jette un coup d'œil sur ces bas-fonds de la société anglaise. Mais elle s'en détourne bientôt avec dégoût. Elle aime mieux pénétrer dans les maisons de l'honnête bourgeoisie et nous en raconter fidèlement les usages. Nous entrons avec elle dans des chambres dont les planchers, sans tapis, sont recouverts de nattes. Une viole est suspendue à la muraille; c'est le meuble indispensable de chaque appartement, c'est le piano du seizième siècle. Les membres de la famille causent entre eux dans l'enfoncement que forment les fenêtres circulaires. A un signal donné, ils dînent ou ils soupent, dans un ordre déterminé. Le sel, placé au milieu de la table, sert de ligne de démarcation entre les maîtres et les serviteurs, entre les invités qu'on veut honorer et les personnes d'un rang inférieur. La conversation s'engage et s'anime, sous l'influence du vin. On s'entretient des nouvelles du jour. L'un des convives répète le dernier bon mot de Tarleton, l'acteur comique, qui avait l'habitude d'intercaler, dans les rôles qu'on lui confiait, des saillies inattendues. Un autre raconte l'histoire de

Pokahontas, fille d'un roi sauvage de la Virginie. On dit, qu'après avoir sauvé la vie à un des colons anglais les plus intrépides, au capitaine Smith, elle a épousé un de ses compagnons, qu'elle a été baptisée sous le nom de Rébecca et qu'elle doit venir en Angleterre, où la reine a promis de l'accueillir avec bonté. On discute sur le mérite de la dernière comédie de Middleton, intitulée le *Jeu d'échecs*. Les protestants zélés soutiennent qu'il a bien fait de mettre aux prises, sur la scène, un membre de l'Église d'Angleterre et un catholique; ils lui pardonnent même d'avoir travesti Ignace de Loyola. Mais les partisans de l'Espagne demandent que les représentations de la pièce soient interdites, et que l'auteur soit jeté en prison. Ce sont eux qui crieront le plus fort et qui l'emporteront. Ceux qui aiment ce spirituel écrivain se réjouissent qu'il soit chargé de la direction des fêtes solennelles et de la composition des spectacles que la ville de Londres offrait au public dans les grandes occasions. Les vieillards regrettent la gaieté et la verve du vieil Antoine Munday, l'ancien directeur des plaisirs populaires. L'un d'eux même rappelle qu'Antoine a eu ses jours de gloire, et qu'en 1698, après la publication de plusieurs pièces de Shakspeare, Mères l'appelle encore, dans son *Trésor de l'esprit*, le meilleur écrivain dramatique de l'époque.

Mais le grand, l'inévitable sujet de conversation, c'est l'établissement des feuilles publiques. Un libraire, du nom de Butler, qui avait fait faillite dans son com-

merce, imagina de recueillir les nouvelles du jour, de les imprimer et de les vendre. Voilà le journal fondé, à l'exemple du continent. Dès les premiers temps, la concurrence s'en mêla. Un capitaine, auquel la paix a fait des loisirs, spécule aussi sur la curiosité publique et crée une feuille rivale.

Jonson, avec l'indiscrétion habituelle de la comédie, nous ouvre la porte du bureau d'un journal et nous révèle les secrets du métier. Nous y trouvons des employés affairés qui recueillent les nouvelles, les classent par ordre alphabétique, les inscrivent sur un registre spécial, les divisent en nouvelles authentiques ou apocryphes, nouvelles douteuses, comme celles qui viennent des boutiques de coiffeurs, qui ont passé par la bouche des tailleurs, des porteurs d'eau et des concierges, nouvelles de la saison, nouvelles catholiques, nouvelles protestantes. Un secrétaire enregistre la date du jour où elles sont arrivées, les noms des correspondants qui les envoient et les réclamations qu'elles suggèrent. L'insertion des annonces forme déjà une source de revenus. Le journal les reçoit moyennant deux *pence*. Le *puff*, qu'on croit d'invention moderne, date de la naissance même du journalisme. Dès que les nouvelles ont rapporté de l'argent, on a éprouvé le besoin d'en inventer ou d'amplifier celles qui paraissaient trop simples. Le journal trouve tous les jours une amorce à jeter aux badauds. Un jour, il annonce que le roi d'Espagne est élu pape; le lendemain, que

le grand capitaine Spinola devient général des jésuites, ou bien qu'un certain Cornélius a construit, pour le compte des Hollandais, un bâtiment merveilleux qui pénétrera dans le port de Dunkerque et y coulera à fond tous les vaisseaux. Ailleurs il raconte qu'on a découvert, dans le cabinet de Galilée, un miroir, semblable à ceux d'Archimède, assez puissant pour embraser à distance une flotte entière.

La comédie se fait ainsi l'écho fidèle des mœurs et des usages contemporains. Mais ce n'est là que la moindre partie de son œuvre. Jonson ne se borne pas à saisir la physionomie extérieure du monde; il entre dans l'étude générale des mœurs, et, à mesure qu'il rencontre les ridicules ou les vices qui caractérisent chaque classe de la société, il les signale, tantôt avec une fine ironie, tantôt avec la véhémence du satirique.

II

Le monde littéraire, le monde élégant, le monde religieux attirent tour à tour son attention.

Nous ne pouvons nous attendre à le trouver indulgent pour les écrivains médiocres. Il sent vivement leurs défauts et ne leur épargne pas les épigrammes. Le théâtre est surtout l'objet de ses critiques. Comme il suivait une route différente de celle qu'on avait suivie jusqu'à lui, il condamnait hautement les vieilles

idées auxquelles ses rivaux restaient attachés. Ses reproches s'adressent quelquefois à tous les auteurs dramatiques, sans atteindre aucun d'eux en particulier. Quelquefois, au contraire, il choisit une victime qu'il accable de ses traits les plus mordants. Le vice général du théâtre, suivant lui, c'est que les auteurs dramatiques répètent sans cesse des plaisanteries usées, des apophthegmes vieillis, des maximes communes tirées d'anciens ouvrages sans mérite. Il les accuse également d'emprunter leur esprit aux blanchisseuses, aux cochers de fiacre et aux acteurs bouffons, d'improviser tout ce qu'ils écrivent et de réchauffer deux ou trois fois les mêmes plats, sans aucun égard pour le public. « On voit, dit-il plaisamment, reparaître sur le théâtre les ombres des pièces qui ont été publiées il y a douze ans [1]. » Ailleurs, il leur reproche de saisir au vol tous les mots bizarres qui font irruption dans la langue, et d'en orner immédiatement leurs ouvrages. Il avoue, dans un autre passage, que le théâtre n'offre pas toujours d'excellents exemples de morale, qu'on y profère trop de blasphèmes, qu'on y peint des mœurs trop corrompues et qu'on y offense trop souvent Dieu et les hommes [2]. Il fait néanmoins des exceptions, et il rend hommage, en passant, aux bons sentiments de quelques-uns de ses confrères.

[1] *Cynthia's Revels.*
[2] Dédicace du *Fox.*

Ses attaques directes sont plus vives encore; elles infligent de cruelles blessures. Jonson ne fait pas grâce aux vieilles pièces qui, après avoir été, pendant quelque temps populaires, ont fini par tomber sous le ridicule. Il se moque, lui aussi, de cette fameuse *Tragédie espagnole* de Kyd sur laquelle tous les poëtes du temps se sont égayés. Il en connaît d'autant mieux tous les défauts, qu'il a joué le rôle de Hiéronimo et qu'il a même été chargé de remanier la pièce, à son début dans la carrière dramatique. Il ne peut résister au plaisir d'en extraire quelques passages burlesques que nous avons déjà traduits dans notre quatrième chapitre. Lyly, l'auteur de l'*Euphues,* n'est pas mieux traité que Kyd. Il suffit de le citer pour le rendre ridicule. Jonson l'accable, en insérant dans une de ses comédies des phrases comme celle-ci : « Il est difficile de faire un choix, lorsqu'on en est réduit ou, en gardant le silence, à mourir avec douleur ou, en parlant, à vivre avec honte. » Nous reconnaissons le style alambiqué d'*Alexandre* et *Campaspe.* Les deux vieilles tragédies de *Locrine* et de la *Bataille d'Alcazar* sont mentionnées par le poëte avec autant de mépris que *Hiéronimo.* On l'a vivement accusé d'avoir parodié plusieurs scènes de Shakspeare. Gifford le défend contre cette accusation avec plus de véhémence que d'adresse, comme s'il s'agissait d'un crime irrémissible. Sans doute, Jonson n'a point eu les intentions perfides que lui attribuent trop facilement quelques critiques; mais

il avait l'humeur maligne; le théâtre de Shakspeare n'est point parfait, et il n'aurait fait qu'user du droit de la comédie en se moquant des fautes de son rival. A coup sûr, on ne peut nier qu'il ait parodié le poëme de *Héro et Léandre*, traduit par Marlowe, et *Damon et Pythias* de Richard Edwards [1].

Mais ses deux principales victimes sont Marston et Dekker, deux mauvais poëtes du temps, qui l'avaient provoqué les premiers et contre lesquels il écrit le *Poetaster*. Il transporte la scène au temps d'Auguste, il entoure l'empereur des grands écrivains qui ont contribué à la gloire de son règne, il se peint lui-même sous les traits d'Horace, et il introduit, en présence de ces maîtres de l'art, deux méchants auteurs qu'on reconnaît sans peine sous les noms romains de Démétrius et de Crispinus par lesquels il les désigne. Démétrius a la physionomie de Dekker, et Crispinus celle de Marston. Démétrius vit misérablement en arrangeant les vieilles pièces du théâtre latin. Chacun se moque de son ignorance et lui reproche d'être jaloux d'Horace, c'est-à-dire de Ben Jonson. On l'oblige même à confesser ses défauts devant César et à faire l'aveu de sa jalousie. « Pourquoi, lui dit un des personnages de la pièce, en voulez-vous à Horace?—Parce qu'il a une meilleure société que moi, répond-il, parce qu'il a de meilleurs amis que les miens, parce que ses

[1] *Bartholomew fair.*

ouvrages réussissent mieux et sont préférés aux miens. Rien de plus. » Jonson lui réplique, par la bouche d'Horace, en traduisant un passage du poëte latin : « Par ma foi, lui dit-il, porte-moi encore envie, aussi longtemps que je me ferai aimer de Virgile, de Gallus, de Tibulle, de César très-bon et très-grand et de mon cher Mécène. »

Crispinus paraît à son tour sur la scène pour débiter, devant l'illustre assemblée que préside Auguste, des vers ridicules tirés de deux tragédies de Marston, du *Fouet de l'Infamie* et d'*Antonio et Mellida* [1].

Marston prêtait le flanc à la critique par l'obscénité, par l'arrogance, le pédantisme et le ton violent de ses satires. Ses ouvrages dramatiques, pleins d'emphase et de rodomontades espagnoles, à force de viser au sublime, tombaient dans le galimatias. C'est le Scudéri de l'Angleterre. La pièce que César lui fait lire en public renferme les expressions emphatiques dont il se servait habituellement dans ses ouvrages. Elle est accueillie par l'hilarité générale. Jonson suppose plaisamment qu'Horace administre à Crispinus-Marston des pilules littéraires qui font sortir de sa bouche les grands mots dont son style est surchargé. Crispinus voudrait suspendre cet exercice fatigant ; il essaye de retenir les paroles qui se pressent sur ses lèvres, il n'en prononce

[1] Dans cette dernière pièce, Marston avait ridiculisé Jonson sous le nom de Torquatus.

qu'avec répugnance les dernières syllabes. Mais il faut que le remède opère son effet. Le malheureux écrivain éprouve les mêmes angoisses que les bègues qui, après avoir commencé un mot, sont obligés de l'achever, quelque effort qu'il leur coûte. Les pilules ne cessent d'agir qu'au moment où la liste des termes ampoulés dont se sert Marston est définitivement épuisée.

Après cette purgation bouffonne, Virgile adresse à Crispinus le discours suivant : « Ces pilules ne peuvent le rétablir que pour un temps, mais non le guérir complétement d'une maladie causée par tant d'excès qui ont rempli de tant d'âcreté son sang et sa cervelle. Aussi est-il nécessaire qu'il observe une diète stricte et salutaire. Chaque matin, vous vous mettrez sur le cœur un bon coup des principes du vieux Caton, et vous vous promènerez jusqu'à ce que vous l'ayez bien digéré. Puis rentrez chez vous et goûtez d'une pièce de Térence dont vous sucerez les phrases, comme du jus de réglisse. A tout prix, évitez Plaute et le vieil Ennius : ce sont des aliments trop grossiers pour un estomac délicat. Habituez-vous à lire, mais non sans guide, les meilleurs des Grecs, comme Orphée, Musée, Pindare, Hésiode, Callimaque, Théocrite et le grand Homère. Mais gardez-vous de Lycophron : c'est un plat trop noir et trop dangereux. »

Dekker et Marston répliquèrent à cette attaque par la *Satiromastix*, dans laquelle ils montrèrent plus de mauvaise humeur que de talent. Jonson eut les honneurs du

combat et mit les rieurs de son côté. Il avait, du reste, si peu de fiel qu'il se réconcilia, peu de temps après, avec ses adversaires et les prit même pour collaborateurs.

III

Sans pitié pour les mauvais auteurs, le poëte comique attaque, avec la même hardiesse, les courtisans ridicules qui forment une classe considérable dans l'État. Il commence par les peindre en pied, comme Van Dyck, en énumérant avec ironie tous les objets dont se compose leur costume. Il nous les montre, tels qu'on les voit dans les portraits du temps, la tête coiffée d'un chapeau de castor auquel ils attachent un bijou de prix, les couleurs de leur dame, et quelquefois un miroir de poche, le cou garni d'un *rebatu* ou collerette plissée que les hommes et les femmes portaient également, la poitrine enfermée dans une veste brodée qu'une ceinture ornée de franges et de glands travaillés à l'aiguille serrait à la taille. Par-dessus la veste se jetait l'écharpe brillante, à laquelle on suspendait l'épée richement ciselée. Les hauts-de-chausses se nouaient au vêtement de la partie supérieure du corps par une foule de cordons que le page devait défaire, quand cela était nécessaire; aux jambes on portait tantôt des bas de soie retenus par des jarretières à franges d'or, tantôt des bottes brunes à retroussis dont e talon était armé d'éperons d'or à larges molettes. Les raffinés roidissent

leur barbe avec de l'amidon et la disposent en éventail; ils ne mettent que du linge empesé et curieusement travaillé, sur lequel on a représenté des fleurs, des fruits et des scènes historiques. Ils attachent à leurs bras les bracelets de cheveux que leurs dames leur ont donnés, et ils suspendent à leur cou, comme des amulettes, de petites boules de pâte parfumée qui servaient de préservatif contre la peste.

Un personnage ainsi vêtu peut se présenter à la cour. Mais, pour y faire figure, il faut qu'il apprenne le beau langage et les manières à la mode. On ne parle pas là comme ailleurs, on ne s'y exprime pas comme le vulgaire, on y emploie des termes choisis et délicats, on y donne un joli tour aux moindres choses. Un courtisan accompli glisse adroitement dans ses phrases quelques mots de français et d'italien, pour montrer qu'il est au courant des façons élégantes. Quand il s'adresse à la dame de ses pensées, s'il veut donner de la force à ce qu'il dit, il doit immédiatement s'écrier : « Noble dame, j'en jure par le bout de votre oreille, par la blanche vallée qui s'étend entre les hauteurs alpestres de votre sein. » S'il fait une déclaration, il a besoin de posséder la théorie de l'amour, telle qu'elle a été exposée par les romanciers anglais, un demi-siècle avant que mademoiselle de Scudéri eût tracé la carte du *Tendre*. Au moment d'aborder celle qu'il aime, il est bon qu'il fasse un ou deux tours dans la salle, qu'il pense profondément à sa passion, afin d'imprimer une touchante

pâleur à son visage, qu'il pousse un ou deux soupirs, puis qu'il ferme ses lèvres, et qu'il s'avance enfin avec un mélange de crainte et de hardiesse, de timidité et d'audace. En s'approchant, il s'écrie, sans trop élever la voix : « Chère beauté, il me semble que vous êtes mélancolique. » On le repousse d'abord, la pudeur ne permet point à une femme bien née d'en entendre davantage. Alors il devient plus pressant et il ajoute : « O belle dame! plus belle que ce qu'il y a de plus beau, ne permettez pas que la rigueur de votre juste dédain réprime ainsi le zèle de votre adorateur. » Si on paraît l'écouter, il continue sur le même ton passionné : « Je proteste que vous êtes la seule, l'unique, l'incomparable créature que j'adore, que j'admire, que je respecte, et que je révère dans cette cour, ce coin du monde ou ce royaume. » Si la dame se tient sur la réserve, il la conjure de lui être favorable, par sa joue rougissante et bien colorée, par la teinte brillante de ses cheveux, par ses dents d'ivoire, lors même qu'elles seraient d'ébène, ou par tout autre serment de ce genre, candide et innocent. Si elle prend la fuite, si elle essaye de se soustraire à la déclaration, il court après elle, en l'appelant : « Madame, chère Nymphe, doux asile de notre cour. »

Les amants doivent se donner des noms allégoriques, comme ceux qu'on portait à l'hôtel de Rambouillet, et qui remplissent le *Grand Cyrus*. Un courtisan des *Fêtes de Cynthie* appelle sa maîtresse, madame

Philautia, « *mon Honneur*, » et celle-ci l'appelle « *son Ambition.* » Il repasse son rôle devant le public, et il nous dit en confidence : « Lorsque je la rencontrerai, je veux aller à elle et lui dire : Aimable *Honneur,* je me suis contenté jusqu'ici des lis de votre main, maintenant je veux goûter des roses de vos lèvres. Puis, après cela, je l'embrasserai. A ce compliment, elle ne peut que répondre en rougissant : Ah ! mais maintenant vous êtes trop ambitieux. Alors je répliquerai : Je ne puis être trop ambitieux d'honneur, aimable *Honneur.* »

Voilà le jargon que Lyly avait mis à la mode, que les courtisans étudiaient et qui remplissait les fades romans du jour. Le chevalier du Soleil et la belle Lindabrides, son amante, étaient aussi célèbres alors que le furent plus tard chez nous Cyrus et Mandane.

L'affectation des manières pénétrait jusque dans la vie privée et altérait les plus simples relations de la famille. On voyait des gentilshommes campagnards, qui suivaient de loin les modes de la cour, se piquer, dans toutes leurs démarches, d'une étiquette cérémonieuse. Revenaient-ils de la chasse, fatigués et mouillés, ils ne voulaient pas rentrer chez eux avant d'avoir rempli toutes les formalités nécessaires. Il fallait que la femme de chambre de la châtelaine se montrât à une fenêtre. Alors le maître du logis la saluait respectueusement, en avançant de trois et en reculant d'un pas, et il lui adressait les paroles suivantes : « Chère Nymphe, priez la beauté du château de briller de ce côté de

l'édifice. » Puis, quand la dame paraissait, on faisait semblant de tomber en extase, comme si on la voyait pour la première fois, et on s'écriait avec enthousiasme : « Oh ! quelle beauté plus que céleste est-ce là ! quel magasin, quel trésor de bénédiction ! » Pour terminer cette comédie, le chasseur demandait humblement l'hospitalité dans sa propre maison, comme un chevalier errant, égaré au milieu des bois [1].

Nous l'avons dit, en parlant de Lyly [2], le ton qu'adoptèrent nos précieuses régnait déjà en Angleterre à la fin du seizième siècle. Les précieuses elles-mêmes existaient, et Jonson leur a donné une place dans sa galerie de personnages ridicules. Il représente quelque part un groupe de femmes réunies en bureau d'esprit, qui tranchent les questions de littérature, qui reçoivent chez elles de prétendus poëtes et se piquent de connaître mieux que personne *le fin des choses*, comme dit Molière. Leur présomption et leur sottise leur attirent plus d'une avanie. Elles ne peuvent être guéries, comme Cathos et Madelon, que par des humiliations publiques. L'une d'elles, madame Otter, femme d'un capitaine qu'elle gouverne à sa guise et qu'elle croit le plus docile des maris, entre par hasard au moment où M. Otter, excité par deux plaisants, et ne sachant point que sa moitié peut l'entendre, fait une tirade contre les fem-

[1] *Every man out of his humour.*
[2] Voy. plus haut, chapitre III.

mes en général et contre la sienne en particulier. Elle écoute, sans se montrer, et le capitaine continue, au grand applaudissement des spectateurs.

CLERIMONT (après la tirade du capitaine).

Pourquoi donc alors vous êtes-vous marié, capitaine?

OTTER.

Fi! je me suis marié avec trois mille livres de rente, moi; c'était tout ce que j'aimais. Je n'ai pas embrassé ma femme depuis quarante semaines.

CLERIMONT.

Vous n'en êtes que plus à blâmer, capitaine.

TRUEWIT (bas à mistress Otter).

Écoutez-le un peu.

OTTER.

Elle a une haleine pire que celle de ma grand'mère.

MISTRESS OTTER (à part).

Le traître! le menteur!

OTTER.

Et elle a une perruque qui est comme une livre de chanvre.

MISTRESS OTTER (à part).

O vipère! mandragore!

OTTER.

Et un visage affreux! et cependant elle me dépense quarante livres par année en mercure et en os de porc; toutes ses dents ont été faites à Black-Friars, ses deux sourcils dans le Strand et ses cheveux à Silver-street; chaque quartier de la ville a fourni une partie d'elle-même[1].

[1] Gorgibus, dans les *Précieuses ridicules*, se plaint aussi de la

MISTRESS OTTER (à part).

Je n'y puis plus tenir.

OTTER.

Lorsqu'elle se couche, elle se démonte et se met dans une vingtaine de boîtes, et le lendemain vers midi, elle se remonte, comme une grande horloge allemande[1].

Madame Otter se venge en battant son mari, mais elle n'en reste pas moins couverte de ridicule.

Le travers des précieuses, c'est de s'engouer des sots et des beaux esprit prétentieux, tandis qu'elles négligent les hommes simples et d'un vrai mérite. Celles de Jonson, comme celles de Molière, choisissent d'indignes favoris, dont elles ne reconnaissent la sottise qu'après les avoir accablés de compliments. Dans la comédie anglaise, elles prennent au sérieux deux gentilshommes fanfarons dont elles admirent avec affectation la bonne grâce, le courage et l'esprit. L'un d'eux, sir John Daw, juge de haut la littérature et les écrivains ; il trouve qu'Aristote ne renferme que des lieux

coquetterie de ses filles : « Ces pendardes-là, dit-il, avec leur pommade, ont, je pense, envie de me ruiner. Je ne vois partout que blanc d'œuf, lait virginal et mille autres brimborions que je ne connais point. Elles ont usé, depuis que nous sommes ici, le lard d'une douzaine de cochons, pour le moins ; et quatre valets vivraient tous les jours des pieds de moutons qu'elles emploient. »

[1] *The silent Woman.* — Madame Otter était déjà dans Juvénal.

communs, que Platon bavarde et que Thucydide est ennuyeux et sec. Il méprise la plupart des poëtes de l'antiquité, parmi lesquel il range Politien, qu'il prend pour un latin. Si on lui demande quels sont les auteurs qu'il aime, il répond : *Syntagma juris civilis*, *corpus juris civilis*, *corpus juris canonici*. Il affirmerait volontiers qu'il n'y a pas de meilleurs vers que les siens et qu'il est le seul homme d'Angleterre qui entende quelque chose à la poésie. C'est un Trissotin doublé de Mascarille. Le suffrage des précieuses ne fait qu'augmenter la bonne opinion qu'il a de lui-même. Dans une scène qui devance une situation analogue des *Précieuses ridicules* et des *Femmes savantes*, il est invité à lire des vers de sa façon, et il débite, avec une complaisance affectée, le morceau suivant qu'il adresse à sa maîtresse : « Modeste et belle, car beauté et bonté sont proches voisines ; jamais une noble vertu ne va seule, mais elles sont deux en une. Aussi, lorsque je loue la douce modestie, je loue les brillants rayons de la beauté ; et lorsque je loue à la fois la beauté et la modestie, c'est toi que je loue. » Toute la coterie féminine pousse alors des cris d'enthousiame ; ce sont des exclamations, des soupirs, une violence d'admiration qui ne connaît plus de bornes. On croit entendre déjà Bélise, Armande et Philaminte applaudir Trissotin.

BÉLISE.

Ah ! tout doux ; laissez-moi, de grâce, respirer.

ARMANDE.

Donnez-nous, s'il vous plaît, le loisir d'admirer.

PHILAMINTE.

On se sent, à ces vers, jusques au fond de l'âme,
Couler je ne sais quoi qui fait que l'on se pâme.

Sir Amorous La Foole, le rival de sir J. Daw, ne fait point de petits vers, mais il donne à dîner; il est satisfait de sa fortune et de son mérite, et il traite le genre humain avec une impertinente familiarité. Il saluerait un juge au tribunal, un évêque en chaire, un avocat à la barre et une dame pendant la danse.

Un jeune homme d'esprit, indigné de la préférence que les précieuses accordent à ces personnages ridicules aux dépens d'un de ses amis pauvre et modeste, entreprend de les démasquer et de les convaincre du défaut que les femmes pardonnent le moins, d'une lâcheté notoire. Pour expliquer cette scène plaisante, il faut dire que ces dames, qui devaient d'abord dîner chez La Foole, ont accepté l'invitation postérieure de sir John Daw. Profitant de cette circonstance, Truewit (c'est le nom du personnage le plus spirituel de la pièce) se poste en embuscade dans une longue galerie, terminée à chaque extrémité par un cabinet qui se ferme à clef, et il attend là ses deux victimes, qui doivent nécessairement y passer. Le premier qui se présente est sir John Daw.

DAW ou M. LA CORNEILLE[1].

Où donc est le chemin du jardin?

TRUEWIT ou M. DELESPRIT.

O John Daw! je suis heureux de vous avoir rencontré. Par ma foi, je voudrais que cette affaire n'allât pas plus loin entre vous; je voudrais qu'elle fût terminée.

DAW.

Quelle affaire, monsieur? entre qui?

TRUEWIT.

Allons, vous dissimulez : entre sir Amorous et vous. Si vous m'aimez, John, vous ferez maintenant usage de votre philosophie, pour cette fois, et vous me remettrez votre épée.

(Il lui prend son épée.)

La mariée m'a prié de lui épargner la vue du sang à sa noce. Vous avez vu qu'elle me parlait à l'oreille.

DAW.

Par l'espoir que j'ai de finir Tacite, je n'ai aucun projet de meurtre...

TRUEWIT.

Est-ce que vous n'attendez pas sir Amorous?

DAW.

Non, de par mon rang de chevalier!

TRUEWIT.

Et de par votre science universitaire?

DAW.

De par ma science universitaire!

TRUEWIT.

Alors je vous rends votre épée et vous demande pardon;

[1] Jonson désigne la plupart de ses personnages par des sobriquets souvent intraduisibles.

mais ne la remettez pas dans le fourreau, car vous serez attaqué. Je croyais que vous le saviez, que vous vous promeniez pour braver sir Amorous, et que votre vie vous paraissait méprisable, en comparaison de votre honneur.

DAW.

Non, non, rien de semblable, je vous assure; lui et moi nous venons de nous quiter aussi bons amis que possible.

TRUEWIT.

Ne vous fiez pas à ce masque; je lui ai vu, depuis le dîner, un tout autre visage. J'ai connu, dans mon temps, bien des hommes fâchés de quelque perte, de quelque mort ou de quelque injure, mais je n'ai jamais vu ni trouvé dans mes lectures un être aussi irrité que sir Amorous. C'est que vous lui avez enlevé ses hôtes aujourd'hui, monsieur, voilà le motif; et il le publie, derrière votre dos, avec de telles menaces et de tels mépris... Il a dit à Dauphine que vous étiez l'âne le plus fieffé...

DAW.

Il peut dire ce qui lui plaît.

TRUEWIT.

Et il jure que vous êtes un poltron si achevé, qu'il sait bien que jamais vous ne lui en rendrez raison en combat singulier; aussi il veut suivre sa pointe.

DAW.

Je lui donnerai toute espèce de satisfaction, monsieur, mais je ne me battrai point.

TRUEWIT.

Oui, monsieur; mais qui sait quelle satisfaction il demandera? Il a soif de sang, et il voudra du sang; mais comment voudra-t-il vous le prendre? lui seul le sait.

DAW.

Je vous en prie, monsieur Truewit, soyez notre médiateur !

TRUEWIT.

Bien, monsieur ; alors cachez-vous dans ce cabinet jusqu'à ce que je revienne.

(Il le pousse dans un des deux cabinets qui sont à chaque extrémité de la galerie.)

Oui, vous devez être content d'être enfermé; car pour ma propre réputation je ne voudrais pas vous voir recevoir un affront public, pendant que je suis chargé d'arranger l'affaire. Mais le voici qui vient. Retenez votre respiration, pour qu'il ne vous entende pas soupirer.

(Continuant comme s'il parlait à sir Amorous.)

Je vous jure, sir Amorous, qu'il n'est pas ici. Je vous en prie, ayez pitié de lui, ne le tuez pas; c'est un chrétien aussi bien que vous. Vous êtes armé comme si vous cherchiez à vous venger sur toute sa race.

(Comme s'il parlait à une troisième personne.)

Mon bon Dauphine, éloignez-le d'ici. Je n'ai jamais vu un homme si en colère. Mais ses amis lui parleront, il entendra raison.

DAW (dans le cabinet).

Est-il parti, monsieur Truewit?

TRUEWIT.

L'avez-vous entendu?

DAW.

O Seigneur ! oui.

TRUEWIT (à part).

Comme la crainte a l'oreille fine!

DAW.

Bon Dieu ! quels sont ses projets, monsieur? Je vous en prie, monsieur Truewit, soyez notre médiateur.

TRUEWIT.

Bon! je verrai si on peut l'apaiser par le sacrifice d'une jambe ou d'un bras; sinon, il vous faudra mourir.

DAW.

Je serais fâché de perdre mon bras droit : je ne pourrais plus écrire de madrigaux.

TRUEWIT.

Eh bien! si on peut le satisfaire avec un pouce ou un petit doigt, cela m'est égal; vous pouvez penser que je ferai de mon mieux.

(Il l'enferme de nouveau.)

DAW.

Faites, mon bon monsieur, faites.

(La Foole entre.)

TRUEWIT.

Sir Amorous?

LA FOOLE ou M. LE SOT.

Monsieur Truewit!

TRUEWIT.

Où allez-vous? Entrez ici, si vous tenez à votre vie.

(Il ouvre la porte de l'autre cabinet.)

LA FOOLE.

Qu'est-ce donc? qu'est-ce?

TRUEWIT.

Questionnez, jusqu'à ce que votre gorge soit coupée. Allez, amusez-vous, jusqu'à ce que cet enragé vous trouve?

LA FOOLE.

Mais qui donc?

TRUEWIT.

Daw. Voulez-vous entrer?

LA FOOLE.

Oui, oui, j'entrerai. De quoi s'agit-il?

TRUEWIT.

Oui, s'il avait eu assez de sang-froid pour nous le dire, il y aurait eu quelque espoir de vous réconcilier; mais il a l'air si implacable et si enragé...

LA FOOLE.

Eh bien! qu'il rage! je me cacherai.

TRUEWIT.

Faites, mon bon monsieur. Mais que lui avez-vous donc fait, dans la maison, pour le pousser ainsi à bout? Avez-vous lancé quelque brocard contre lui devant les dames?

LA FOOLE.

Mais non; jamais de ma vie je n'ai lancé de brocard à personne. Mais peut-être est-il offensé parce qu'en buvant je n'ai pas voulu remplir ma coupe pour lui faire raison.

TRUEWIT.

Par ma foi, cela peut être, vous avez bonne mémoire. Mais il fait sa ronde, il parcourt toutes les chambres de la maison, avec une serviette dans sa main, en criant : « Où est La Foole? qui a vu La Foole? » Et lorsque Dauphine et moi nous lui avons demandé pourquoi il criait, nous n'avons pu lui arracher d'autre réponse que celle-ci : « O vengeance! combien tu es douce! Je l'étranglerai avec cette serviette! » Il a envoyé chercher de la poudre; que veut-il en faire? c'est ce que personne ne sait : peut-être faire

sauter le côté de la maison où il soupçonne que vous êtes... Mais le voici qui vient; entrez vite.

(Il pousse La Foole dans le cabinet, puis il continue comme s'il parlait à John Daw.)

Je vous assure, sir John Daw, qu'il n'est pas ici. Que voulez-vous faire? Dieu m'est témoin... vous n'attacherez pas un pétard ici; je mourrai plutôt. Ne voulez-vous pas en croire ma parole? Je n'ai connu personne qui ne s'en tînt pour satisfait.

(Parlant à travers la porte à La Foole.)

Sir Amorous, il n'y a pas moyen de résister: il a fait un pétard avec un vieux pot de fer pour forcer votre porte; songez à la satisfaction, aux réparations que vous devez lui offrir.

LA FOOLE (dans le cabinet).

Je lui donnerai toutes les satisfactions qu'il voudra, à n'importe quel prix.

TRUEWIT.

Voulez-vous vous en rapporter à moi pour cela?

LA FOOLE.

Oui, monsieur; j'accepterai toutes les conditions qu'on voudra[1].

Après cette double mystification, les deux chevaliers, tremblants de peur, acceptent toutes les conditions que leur prétendu médiateur leur impose. On leur enlève leurs épées et on leur bande les yeux. Daw consent à recevoir cinq coups de pied et La Foole des coups

[1] *The silent Woman*, act. IV. Cette scène offre quelque ressemblance avec un épisode des *Fourberies de Scapin*.

de bâton sans témoins. Truewit se donne le plaisir de les faire battre par Dauphine, dont ils se sont moqués, à cause de sa pauvreté, et, au moment où leur humiliation est avérée, il ouvre les portes et il fait entrer les précieuses, pour les rendre témoins de la mésaventure de leurs favoris.

A côté de la noblesse véritable, entichée de tant de ridicules, il y avait les faux nobles, les bourgeois enrichis qui essayaient de se faire passer pour gentilshommes, et qui, pour mieux soutenir leurs prétentions, commençaient par imiter les vices de la cour. Jonson amène sur la scène un personnage de ce genre, auquel il enseigne les moyens de réussir. Il faut quitter la campagne pour aller vivre parmi les personnages à la mode, transformer en quelques malles de vêtements cinq ou six cents acres de terre, jouer au *primero*, comme les élégants, jurer par quelque serment particulier et que personne n'emploie, surtout en jurant parler de son crédit et dire : « Sur mon crédit ! de même que je suis gentilhomme ! » Pendant le jeu, il ne faut rire que de ses propres plaisanteries. Il faut se prétendre allié aux courtisans et aux plus grands personnages. « Lorsque vous êtes à table avec des étrangers, ajoute le poëte, faites venir un huissier, avec une chaîne au cou, qui vous apporte une lettre de tel ou tel seigneur ou chevalier, adressée à Votre Seigneurie. » On dit à un bourgeois qui vient d'acheter un brevet de gentilhomme : « Maintenant, vous pouvez être plein d'orgueil, à che-

val sur votre titre, et mépriser chacun, n'aimer personne, ne vous fier à personne, ne dire du mal de personne en face, du bien de personne en face [1]. »

Cette collection de vices et de ridicules n'empêche pas un courtisan de dire, en parlant de la vie qu'on mène à la cour : « C'est la vie la plus divine, la plus merveilleuse et la plus délicieuse qu'on puisse imaginer, supérieure à toute idée, à toute espérance de plaisir. L'homme y vit dans un ravissement céleste, au point de se croire lui-même, pour le moment, dans un neuvième ciel et de perdre tout sentiment de sa condition humaine, quel qu'il soit, lorsqu'il contemple des clartés si glorieuses et presque immortelles, lorsqu'il entend des voix si angéliques et si harmonieuses. Cela rend un homme tout quintessence et tout flamme, cela l'élève un moment jusqu'au dôme de cristal du firmament où, planant dans la force de son imagination, il verra que les délices des Hespérides, des îles Fortunées, des jardins d'Adonis et de Tempé ne sont que de pures ombres et des images imparfaites comparées à la félicité suprême de la cour [2]. » On saisit sans peine l'ironie qui se cache sous ce langage emphatique.

[1] Érasme, dans *Ementita nobilitas,* et Rabelais avaient déjà tenu le même langage. Jonson ne fait que les traduire.

[2] *Every man out his humour.*

IV

Les attaques de Jonson contre les travers de la cour paraissent néanmoins modérées quand on les compare à celles qu'il dirige contre la secte des Puritains. Ce sont là ses vrais ennemis ; il leur déclare une guerre acharnée, il ne leur fait point de quartier et il les poursuit dans leurs derniers retranchements avec indignation et presque avec fureur. Pour les écraser, toutes les armes lui sont bonnes. Ce n'est pas seulement l'épigramme, l'ironie fine et littéraire qu'il emploie contre eux, c'est plus souvent encore le ton véhément de la satire et l'énergie du pamphlet. En effet, il ne s'agit point ici de ridicules inoffensifs qui appellent le rire sur les lèvres ; ce sont des vices qu'il faut atteindre, et les plus dangereux de tous, car ils se cachent sous le masque de la religion. Le libre et joyeux esprit de la vieille Angleterre court le danger d'être étouffé sous les pratiques menteuses que des fanatiques apportent de la Hollande. C'est une révolution qui se prépare dans les mœurs. On ne veut plus ni gaieté dans les fêtes nationales, ni divertissements populaires, ni plaisirs bruyants et publics. On veut jeter sur la vie privée de chacun un voile de tristesse et de gravité officielle qu'on appelle un hommage à la Divinité. Le théâtre, dépositaire des traditions, chargé depuis longtemps d'amuser le peuple, sonne la cloche d'alarme en sen-

tinelle vigilante. Il combat pour le maintien des vieilles mœurs, qui sont les siennes ; il combat en même temps pour lui-même ; car, si les idées nouvelles l'emportent, il est condamné à périr, comme une institution du papisme et une invention de l'enfer.

De là vient l'ardeur avec laquelle Jonson, le plus belliqueux et le plus hardi des écrivains dramatiques, entre en campagne contre les Puritains. Quand il voit ces personnages sévères, les cheveux coupés, enveloppés dans des vêtements sombres, se promener par la ville, il les désigne du doigt au public : « Ne vous y trompez pas, lui dit-il, ne les jugez pas sur l'apparence. Ne les croyez pas meilleurs que nous. Ils ont trop d'orgueil pour être bons. Ils mettent la vertu dans leur costume et dans leurs cheveux. Mais leur conscience est plus large que l'Océan [1]. Ils s'abstiennent de faire des serments, mais c'est pour ne pas tenir leur parole [2]. Ils évitent, comme un sacrilége, de prononcer le mot *Messe*, mais c'est pour se faire un mérite de leur langage et se dispenser de la pratique du bien. Ils déclament avec violence contre la mode, mais tout ce zèle se dissipe en paroles ; car ce sont eux qui entretiennent le luxe, qui travaillent la plume, qui fabriquent les principaux objets de la parure des femmes, et ils se gardent bien de renoncer à une source de

[1] *Every man out of his humour.*
[2] *Every man in his humour.*

revenus si lucratifs[1]. Ils décrètent l'ignorance générale, afin de mieux asservir les âmes. Ils défendent l'usage des livres grecs et latins, dans la crainte qu'on n'y trouve des armes contre leurs doctrines, et ils brûleraient volontiers Platon, Aristote, Démosthène et Cicéron, comme le proposaient les anabaptistes de Munster. Ils ne permettent que la lecture de l'Ancien Testament; ils ne paraissent même pas soupçonner l'existence du Nouveau, car ils ne le citent jamais et n'en tirent aucun précepte de conduite. C'est dans le livre de Moïse qu'ils apprennent la charité et l'humilité, et c'est pour cela qu'ils les pratiquent si mal. »

Jonson ne s'en tient pas à ces attaques générales. Il met le Puritain sur la scène, en face des devoirs de la vie, et il démasque son hypocrisie. Comme nous le verrons, en étudiant la comédie de l'*Alchimiste*, il le conduit dans le laboratoire d'un charlatan, où l'entraîne le désir de gagner de l'or; il l'expose aux railleries méritées de ce misérable et le couvre de honte, en dévoilant le commerce qu'il entretient avec un homme condamné par la religion et poursuivi par la loi. Mais, ainsi que le dit un honnête pasteur d'Amsterdam, le besoin de la sainte cause excuse tout. La fin justifie les moyens. Il est permis, pour obtenir un grand bien, et pour faire triompher la vérité, de se servir d'instruments impurs. Ce serait un abominable crime que de

[1] *The Alchemist.*

croire qu'il y a dans l'Église des traditions, que de se prosterner devant une image de la sainte Vierge, et surtout que de se réunir au son de la cloche; mais on a le droit de faire de la fausse monnaie, pour sauver le peuple de Dieu [1].

« Le fait n'est rien, l'intention est tout, » comme le dit le zélé puritain Busy (M. l'Affairé), un des types les plus populaires qu'ait créés Ben Jonson. Ce grave personnage est consulté pour savoir si une femme grosse, qui a envie de manger du jambon à la foire de la Saint-Barthélemy, peut le faire en toute sûreté de conscience. Il répond d'un ton doctoral : « En vérité, l'envie est une maladie, une maladie charnelle ou un appétit qui survient aux femmes, et, comme elle est charnelle et accidentelle, elle est naturelle, tout à fait naturelle. Maintenant, le porc est un aliment, et un aliment nourrissant, dont on peut avoir envie et par conséquent manger; il peut être mangé, parfaitement bien mangé; mais à la foire, et comme porc de la Saint-Barthélemy, il ne peut pas être mangé; car l'appeler porc de la Saint-Barthélemy et le manger comme tel est une espèce d'idolâtrie. Mais, ajoute-t-il, l'intention rachète tout. Si l'on mange du jambon avec gloutonnerie, c'est un péché; si l'on en mange avec humilité, on n'est pas coupable [2]. » Lui-même montre à la

[1] *The Alchemist.*
[2] *Bartholomew fair.*

famille dont il est l'oracle comment on sanctifie cet aliment; il satisfait sa gourmandise, sous prétexte de donner le bon exemple; il mange du jambon, et il en mange même beaucoup, afin d'édifier la femme faible et d'enseigner l'humilité. D'ailleurs, en se nourrissant publiquement de viande de porc, il témoigne d'une haine toute chrétienne contre les juifs.

Il est vrai que, d'autre part, en traversant la foire, il ne permet pas aux paisibles bourgeois qui l'accompagnent de jeter un regard sur les objets mondains que les marchands exposent en vente.

BUSY (à ses compagnons).

Promenez-vous ainsi, au milieu du chemin, droit devant vous. Ne tournez ni à droite ni à gauche. Ne laissez pas distraire vos yeux par le spectacle des vanités, ni vos oreilles par le bruit.

UN MARCHAND.

Que vous faut-il? qu'achèterez-vous, madame? Un beau cheval de bois, pour faire de votre fils un joueur? un tambour, pour faire de lui un soldat? un violon, pour faire de lui un joyeux compagnon? Que vous faut-il? de petits chiens pour vos filles? ou des poupées d'hommes ou de femmes?

BUSY.

Ne les regardez pas, ne les écoutez pas. Ces marchandises sont des marchandises diaboliques, et toute la foire est la boutique de Satan. Ce sont des amorces et des hameçons, de vrais hameçons suspendus de tous côtés, pour vous saisir et vous retenir par les joues et par les narines,

comme font les pécheurs. Aussi ne les regardez pas et ne vous retournez pas de leur côté. Le païen a fermé ses oreilles, avec de la cire, contre les séductions des courtisanes de la mer. (Il veut parler d'Ulysse et des Sirènes.) Faites de même avec vos doigts.

« Fuyons, ajoute-t-il en terminant cette tirade; fuyons le spectacle des vanités mondaines! » et il entre avec empressement dans une salle d'auberge où l'attend un repas succulent. Au sortir de table, encore tout échauffé par le vin, il signale son zèle pour la foi, en renversant toute une boutique de bonshommes en pain d'épice, qu'il appelle des idoles, parce qu'ils représentent la forme humaine. Mais cette victoire sur l'idolâtrie lui coûte cher. Le marchand réclame, on crie, on s'attroupe, et les officiers de police saisissent Busy, qu'ils mènent en prison. Le sectaire se croit persécuté, il se glorifie de son arrestation, et il offre ses souffrances à Dieu. « Je t'obéis, dit-il au constable qui l'arrête; le lion peut rugir, mais il ne peut pas mordre. Je suis heureux d'être ainsi séparé des païens du pays et d'être mis dans les fers, pour la sainte cause. » — « Qui êtes-vous? » lui demande un témoin. Busy répond: « Un homme qui se réjouit de ses afflictions, qui est assis ici pour prophétiser la destruction des foires et des jeux de mai, et qui soupire et gémit pour faire réformer cet abus. » A la fin de la pièce, on a relâché le prisonnier; mais son zèle cherche

sans cesse de nouvelles occasions de se signaler. Il voit commencer sur la scène la parodie de *Damon et Pythias*, jouée par des marionnettes, et aussitôt une sainte fureur le saisit. Il s'élance vers les acteurs, en criant : « A bas Dagon, à bas Dagon ! Je ne supporterai pas plus longtemps vos profanations. »

Le théâtre, aux yeux du Puritain, c'était en effet une institution diabolique, une invention de l'esprit du mal pour corrompre les hommes. Dès que Busy aperçoit des décors et un costume de comédien, il se jette dessus, comme le taureau qui fond, avec une fureur aveugle, sur le drapeau qu'on lui présente. De son côté la comédie se défend, par la bouche d'un certain Denys, auquel Jonson prête des reparties bouffonnes. Une lutte plaisante s'engage entre les deux champions, entre le défenseur de l'Ancien Testament et celui de la littérature populaire. C'est Denys qui l'emporte, et Busy se sauve, tout meurtri, du champ de bataille, au milieu des huées de la foule. Il n'y avait pas, disent les contemporains, de passage plus applaudi que celui-là, dans les comédies de Ben Jonson. Le public s'associait à la victoire du théâtre.

Mais ce triomphe ne devait pas être de longue durée. Les Puritains travaillaient dans l'ombre, ils sapaient, avec la royauté, toutes les institutions que celle-ci protégeait, et quand ils saisirent le pouvoir, un de leurs premiers soins fut, en interdisant les représentations dramatiques, de fermer la bouche aux

écrivains hardis qui, depuis longtemps, les désignaient au mépris public. Comme le dit énergiquement lord Buckurst, « bien souvent l'esprit a vainement attaqué l'hypocrisie, toujours toute-puissante. Une fois, mais une seule fois, un poëte a gagné la bataille et vaincu Busy, dans un spectacle de marionnettes. Mais Busy, rassemblant ses forces, rempli d'une sainte fureur, s'est emparé de la scène et a renversé le théâtre. » Jonson lui-même semble avoir prévu l'avenir et mesuré d'avance les progrès infaillibles que devaient faire les fanatiques, si on en juge par ces mots prophétiques qu'il place dans la bouche d'une vieille femme : « Il viendra un temps où Busy le Puritain et son compère seront les maîtres, et alors on nous enverra, pour tenir les écoles, des ministres bien bons et bien sombres, qui catéchiseront notre jeunesse, et qui lui apprendront à ne plus parler du théâtre[1]. »

En attendant, il combat jusqu'à la mort l'implacable ennemi dont il sait qu'on ne peut attendre ni pitié ni trêve, et dans une des dernières productions qui soient échappées de sa plume, dans l'élégante pastorale du *Triste Berger*, il représente, au milieu des scènes paisibles de la vie champêtre, le fantôme effrayant du fanatisme, qui a déjà envahi les campagnes. Le joyeux chasseur Robin Hood, le héros de la pièce, exprime le vœu, au retour d'une heureuse expédition, que ses

[1] *The Staple of news.*

compagnons et les bergers du voisinage se livrent ensemble, comme d'habitude, aux amusements du mois de juin. Mais un pâtre lui répond que le temps des plaisirs est passé, et que la joie s'est enfuie, à la voix d'une tribu de prédicateurs chagrins qui proscrivent toutes les réunions populaires.

ROBIN HOOD (aux archers et aux pasteurs).

Pourrions-nous, vous ou nous, oublier complétement la saison, ne pas faire usage de notre jeunesse et de notre gaieté, ne pas réveiller le léger chalumeau et le tambourin, ne pas mêler nos chants et nos danses dans le bois, et ne pas couper, chacun, notre branche triomphale? Telles sont les coutumes que ramène le jeune mois de juin.

CLARION, un berger.

Telles elles étaient, joyeux Robin, mais nous avons maintenant une aigre tribu de bergers qui répudient tout à fait de semblables plaisirs et qui disent que les troupeaux sont mal nourris, lorsque les pasteurs s'abandonnent à de telles frivolités.

FRÈRE TUCK[1], chapelain de Robin Hood.

Plût à Dieu, sage Clarion, que ceux-là ne fussent pas sollicités par la convoitise et par la rage, lorsqu'à leurs richesses ils ajoutent l'agneau du pauvre et qu'ils osent vendre la toison et le corps, sans lui donner même la peau, lorsqu'ils offrent au bouc une herbe piquante et mauvaise qui empêche le reste du troupeau de manger, ou

[1] Nous retrouvons ici des personnages qu'*Ivanhoë* a rendus populaires.

bien qu'ils creusent des fosses profondes, afin de tourmenter les bestiaux du voisin, de noyer les veaux, et de faire rompre le cou de ceux qui les gardent, ou lorsque, sous prétexte de chasser les animaux féroces, ils envoient un mâtin qui disperse le troupeau tout entier.

LIONEL.

O frère ! ce sont là des fautes cachées ; les nôtres sont publiques et du plus mauvais exemple. Ils appellent nos plaisirs des passe-temps païens qui corrompent notre sang par la mollesse, notre jeunesse par la négligence, nos langues par le libertinage, nos pensées par la volupté ; et tout ce qu'ils condamnent comme mauvais, tous les autres doivent le condamner aussi.

ROBIN HOOD.

Je ne sais pas ce que leur vue perçante a pu découvrir depuis peu, mais je pense que ce pourrait être, comme autrefois, un âge heureux que celui où, dans les plaines, les forestiers se réunissent aux jeunes filles, avec les bergers, les bouviers, les laboureurs et les bruyants joueurs de flûte, où chacun danse, où tous aiment et sont aimés !

Dans une autre pièce du temps, intitulée *Adastra*, un berger se plaint aussi de l'invasion des Puritains : « Le rigorisme inquisiteur, dit-il, et toute la prétendue gravité de ceux qui cherchent à bannir loin de nous ces plaisirs innocents, nous ont fait perdre beaucoup de notre ancienne honnêteté. » Les auteurs dramatiques se rencontraient tous dans une pensée de haine contre les futurs destructeurs du théâtre. Mais nul ne leur a porté des coups plus terribles que Ben Jonson. C'est

lui qui leur adressait encore cette virulente apostrophe : « Arrière ! vous êtes un troupeau d'hypocrites orgueilleux et ignorants, plus sauvages que fous, plus faits pour les bois et pour la société des bêtes fauves que pour les maisons et les réunions d'hommes. Vous êtes la seconde moitié de la troupe des mendiants et les seuls voleurs d'église privilégiés de la chrétienté [1]. »

La comédie de Jonson pénètre donc jusqu'au cœur de la société anglaise. Elle n'atteint pas seulement la surface brillante qu'offrent à l'observateur les classes supérieures, elle sonde les plaies cachées et y applique le fer. Elle change d'armes, en changeant d'adversaires, et elle sait varier les moyens d'attaque : ici, moqueuse et finement ironique, plus rapprochée de l'épigramme que de la satire ; là, violente et passionnée, elle fait rire aux dépens des courtisans et des mauvais auteurs, tandis qu'elle flagelle les sectaires. Comme la comédie de Molière qu'elle a devancée d'un demi-siècle, elle va des *Précieuses ridicules* et des *Femmes savantes* à *Tartufe*. Quoiqu'elle appartienne à une époque et à un pays différents, elle rencontre les mêmes ridicules et les mêmes vices. Elle surprend chez les gentilshommes de la cour d'Élisabeth et de Jacques Ier, comme notre théâtre saisira plus tard chez les marquis du siècle de Louis XIV, une galanterie affectée, un jargon prétentieux, beaucoup de morgue

[1] *Bartholomew fair.*

avec peu d'esprit, de grands airs et de petits sentiments, toutes les variétés du ridicule, à côté de tous les genres de vanité. Elle perce à jour, en plus d'un endroit, la sottise des bourgeois enrichis qui veulent jouer au gentilhomme et le pédantisme des bourgeoises barbouillées de grec. Elle a déjà découvert Oronte, l'homme au sonnet, Mascarille, Cathos et Madelon, M. Jourdain, Philaminte, Bélise et Trissotin, lorsqu'elle se trouve tout à coup en face de la figure sinistre de Tartufe. La même émotion saisit Jonson et Molière, quand ils reconnaissent le monstre éternel, le fléau de toutes les religions, l'hypocrisie. Le sentiment qu'ils éprouvent nous gagne et nous communique une sorte de terreur, mêlée de colère. Ne nous sentons-nous pas, à la lecture de *Tartufe*, inquiets et indignés? Le Puritain aussi nous épouvante par la profondeur de ses vues, par la ténacité avec laquelle il poursuit ses projets, par l'art de donner aux plus mauvaises pensées l'apparence de la vertu, et par l'incroyable ascendant qu'il exerce sur ceux qu'il a entrepris de dominer. Sous le nom de Busy ou de Tribulation, il s'insinue dans une maison honnête, il s'empare de l'esprit de la mère de famille, il éloigne d'elle fille, fils et gendre, il conseille à la femme de dépouiller son mari, pour la plus grande gloire de Dieu ; il prêche et il pratique publiquement le jeûne, mais il se dédommage en secret de l'abstinence qu'il feint de s'imposer, par la recherche de sa table; il affecte le mépris des richesses, et, tous les

jours en chaire, il tonne contre le veau d'or; mais la nuit, il va demander à l'alchimiste la recette de la pierre philosophale. Ne professe-t-il pas cette maxime que les *Provinciales* ont rendue célèbre : La fin justifie les moyens? Le Puritain est le casuiste du protestantisme.

Malgré les efforts du théâtre, la secte persévérante s'éleva lentement jusqu'au pouvoir suprême qui lui fut accordé dans la personne de Cromwel; elle gouverna l'Angleterre par la terreur, étouffa, sous le régime d'une inquisition impitoyable, toutes les résistances de l'esprit public, et se perdit par l'excès même de l'autorité qu'elle avait exercée. Elle avait à tel point lassé la nation que, le jour où elle ne fut plus soutenue par la main d'un grand homme, elle succomba sans lutte. Mais Tartufe est dangereux, même quand il est vaincu. Les vainqueurs le comprirent, et, le lendemain de la Restauration, le poëte Butler s'empara du personnage de Busy, pour le couvrir d'un ridicule immortel, sous le nom d'Hudibras.

V

On se demande, en lisant les attaques que Ben Jonson a dirigées contre une grande partie de la société de son temps, comment il a pu avoir impunément tant d'audace, et d'où lui est venue la force qui l'a soutenu contre la coalition inévitable des intérêts et des vanités

qu'il froissait. D'abord il a trouvé dans la royauté le même appui que Molière. Si Louis XIV permettait qu'on se moquât des marquis, s'il autorisait, malgré une violente cabale, la représentation de *Tartufe*, ni Élisabeth, qui humiliait volontiers les grands, ni Jacques Ier, qui avait des goûts bourgeois et qui ne se plaisait qu'aux fêtes populaires, n'étaient fâchés qu'on ridiculisât devant eux les travers de l'aristocratie anglaise. En leur qualité de monarques lettrés et même savants, ils ne pouvaient prendre non plus la défense des mauvais auteurs. Les Puritains ne manquaient pas de crédit auprès d'Élisabeth; mais Jonson ne les attaqua avec vigueur que sous le règne de Jacques Ier, lorsqu'il se crut d'accord avec les dispositions secrètes du monarque. Le fils de Marie Stuart devait être odieux aux fanatiques qui avaient poursuivi, avec tant d'acharnement, la condamnation de sa mère; en plusieurs occasions, ils avaient laissé éclater leur haine. L'un d'eux avait parié ironiquement que le roi d'Angleterre serait élu pape; la plupart croyaient et disaient tout haut que le prince Henri était désigné dans l'Apocalypse comme devant dompter la bête féroce, c'est-à-dire la royauté. Jacques n'ignorait pas leurs sentiments et y répondait par une égale antipathie, prudemment dissimulée en public, mais visible pour ceux qui approchaient de sa personne. Il devait donc applaudir intérieurement aux efforts que faisait le théâtre pour détruire l'influence des Puritains.

Soutenu du côté de la cour, Jonson l'était encore par l'état général des mœurs, qui autorisait une grande liberté de langage. Il avait d'ailleurs pour auxiliaire la curiosité et la malice publiques. Il est rare qu'une comédie satirique ne cause pas un vif plaisir à la plus grande partie des spectateurs. Chacun aime à voir les ridicules exposés et les vices flétris sur la scène, à condition de ne pas s'y reconnaître. On est heureux d'y trouver le portrait de ses amis; mais personne ne prend pour soi la leçon. Même quand il s'agit de travers généraux, qui peignent toute une classe de la société, l'amour-propre se console par les exceptions dans lesquelles il se range infailliblement. C'est ce qui explique le succès habituel des satiriques. On croit d'abord qu'ils vont blesser tout le monde, mais on s'aperçoit bientôt que personne ne veut être blessé. La foule, toujours moqueuse, rit de la sottise humaine, et ceux que l'auteur a voulu peindre ne sont pas ceux qui rient le moins haut. Néanmoins, les vanités humiliées sont terribles; elles peuvent dissimuler, mais si elles sentent, sous leur masque, le trait qu'on leur a lancé, elles s'en vengent, et il faut à l'auteur dramatique un vrai courage pour les attaquer de front. A ce compte, Jonson était intrépide; il avait non-seulement l'ardeur du soldat qui court au champ de bataille, mais la bravoure morale, la plus difficile de toutes, celle qui affronte le danger, sans enivrement et sans espoir de récompense. Il ne s'inquiétait ni des calculs qu'il dérangeait, ni des

colères qu'il soulevait sur son passage; il ne pensait qu'à la vérité. Le mépris de l'opinion le cuirassait contre les rancunes, les réclamations et les injures. Il donne quelque part la définition du courage, tel qu'il l'entendait et le pratiquait :

« Le but d'une injure est de me vexer et de me troubler. Mais cela ne peut rien faire à celui qui est courageux. Celui qui ressent la plus petite injure est audessous d'elle. Comment un homme sage peut-il s'avouer plus faible qu'un sot, en ressentant l'affront que lui fait celui-ci? Mais nous en sommes venus à une telle délicatesse, à une telle susceptibilité, que nous trouvons une insolence pire qu'une injure, et que nous supportons les paroles plus mal que les actions. Nous ne sommes pas si émus d'un affront que de l'apparence d'un affront; comme les enfants, nous avons peur d'un masque, de quelques misérables sons articulés, d'un mensonge, ou de quelques vulgaires paroles de dépit que les lois sages n'ont jamais jugées dignes d'être punies; et telle est la petitesse de la nature humaine, telle est notre misère et la pauvreté de notre esprit, que nous faisons attention à de pareilles choses. Il a ri de moi! s'écrie-t-on. Il m'a lancé une raillerie! Un troisième a pris le pas sur moi! Combien toutes ces querelles sont ridicules! Un homme sage ne suit jamais la route populaire; mais de même que le mouvement des planètes se fait en sens inverse de celui de l'univers, lui aussi marche en sens inverse de l'opinion. Il

examine si ces accidents que la voix publique appelle des injures lui arrivent à tort ou à raison. S'il les mérite, ce ne sont point des affronts, c'est sa punition; s'il ne les mérite pas et qu'il ne soit pas coupable, c'est l'auteur de ces injures qui doit rougir le premier et non pas lui. »

Le courage n'exclut pas l'adresse. Jonson, quoique très-hardi, connaissait l'art des précautions oratoires, et, quand il le jugeait nécessaire, il intéressait habilement à son œuvre la vanité de ceux même qu'il attaquait. S'il se moque des courtisans, il a soin de dire que ses critiques n'ont rien de général, qu'elles ne s'appliquent point à la cour tout entière, qu'elles n'atteignent que des ridicules particuliers, exceptionnels, et il offre ainsi à l'amour-propre des spectateurs un moyen commode de se mettre hors de cause. « Il prend çà et là, dit-il, des types comiques; c'est le droit incontestable du poëte; mais il ne les présente pas comme l'expression de toute une classe de la société. Un écrivain qui parle de Néron attaque-t-il tous les empereurs? Quand on se plaint de Machiavel, fait-on pour cela le procès à tous les politiques? Le poëte met en scène un courtisan lâche et fanfaron, pourquoi tous les courtisans se croiraient-ils accusés de ces deux défauts? D'ailleurs, ne doivent-ils pas désirer eux-mêmes, pour l'honneur du corps, que la comédie fasse bonne justice des vices et des ridicules qui se sont glissés dans leurs rangs? » Jonson insinue plus d'une fois dans ses

pièces ces réflexions justificatives, afin de fermer la bouche aux mécontents. Il suppose même, dans le *Poetaster*, que Mercure descend du ciel exprès pour l'encourager et le rassurer sur le résultat de ses épigrammes. « Continuez, lui dit ce dieu, vous faites une bonne œuvre, et tous les honnêtes gens de la cour vous soutiendront. »

Quelquefois, lorsqu'il a été l'objet de vives censures, il ajoute à la comédie attaquée une apologie en règle, sous forme de dialogue. Il paraît que le *Poetaster*, qui renfermait une satire si mordante des œuvres de Marston et de Dekker, avait suscité une tempête contre l'auteur. Les deux poëtes ridiculisés avaient répondu, comme nous l'avons vu, dans la *Satiromastix*, et, pour gagner des auxiliaires à leur cause en rendant Jonson odieux, ils prétendaient que les hommes de loi et les officiers avaient été, comme eux, livrés au ridicule. C'était ameuter contre leur ennemi deux corps redoutables. Les juges et les avocats étaient alors fort maltraités par l'opinion publique, dont la comédie se faisait naturellement l'écho. On ne croyait ni à leur intégrité, ni à leur indépendance. Un proverbe populaire, du temps de Henri VIII, disait que les juges de Londres auraient pu, moyennant une somme suffisante, déclarer Abel coupable du meurtre de Caïn. Beaumont et Fletcher les attaquèrent sur la scène avec acharnement. Jonson ne se soucie point cependant d'entrer en guerre ouverte avec eux, et il

se défend de toute intention mauvaise par le dialogue suivant :

L'AUTEUR.

Je puis déclarer que je n'ai jamais écrit une pièce plus innocente et moins offensante que celle-ci. Elle n'est point dépourvue de sel, mais elle n'a ni venin ni fiel, et elle ne renferme aucun détail que j'aie craint, lorsque je l'ai mise au théâtre, de voir mal interprété par une langue ennemie. Son seul tort est d'être appelée mon œuvre : c'est là son crime.

POLYPOSUS.

Non; mais l'on dit que vous attaquez la loi et les hommes de loi, les capitaines et les acteurs, en les désignant par leurs propres noms.

L'AUTEUR.

Il n'en est point ainsi. Je n'ai prononcé aucun nom. J'ai appris jusqu'ici à mes ouvrages à épargner les personnes et à ne parler que des vices : *Parcere personis, dicere de vitiis*. On m'a accusé d'avoir attaqué les gens de loi, parce que j'ai exprimé la répugnance d'Ovide pour les études de droit; mais en cela, je n'ai fait que le traduire lui-même. On m'accuse d'avoir maltraité les soldats; mais moi-même je l'ai été, et je n'ai point cherché à déshonorer par ma plume une profession que je me suis efforcé d'honorer par mes actions. Quant aux acteurs, lorsqu'on parle d'un vice, ils croient toujours qu'on les désigne.

Jusqu'ici nous n'avons cherché, dans le théâtre de Ben Jonson, que le tableau comique des mœurs contem-

poraines. Il nous reste à étudier l'œuvre personnelle et originale du poëte, les caractères et les types qu'il a conçus, soit qu'il les ait créés par le seul effort de son imagination, soit qu'il en ait emprunté l'idée première à la société qui l'entourait.

CHAPITRE VII

Goût de Jonson pour les caractères exceptionnels. — Traits de ressemblance entre Jonson et Balzac. — Le charlatan en Angleterre au seizième siècle. — L'usurier dans la comédie anglaise et dans le roman moderne. — L'avare de Plaute. — L'avare de Jonson. — L'avare de Molière.

I

Jonson connaît à merveille les défauts de son temps et les ridicules habituels de la nature humaine. Mais ce n'est pas là le spectacle qui l'attire et qui l'intéresse le plus. Il aime les investigations neuves et curieuses, il se plaît à concevoir des caractères exceptionnels, il descend dans les abîmes de la conscience, il scrute les sentiments étranges qui se cachent quelquefois au fond du cœur de l'homme, et il recherche surtout les analyses qui exigent de la pénétration et de la patience. Tandis que quelques-uns de ses contemporains les plus célèbres, Beaumont et Fletcher, par exemple, glissent rapidement à la surface des choses, sans rien approfondir, il poursuit, avec persévérance, le développement de ses idées, il tire des phénomènes psychologiques qu'il observe toutes les conséquences qui en

22

découlent, et, quoiqu'il choisisse de préférence pour objet de ses études des passions extraordinaires, il s'efforce de conserver aux actions qu'elles produisent l'apparence rigoureuse de la logique.

Comme beaucoup d'esprits vigoureux, il découvre plus de mal que de bien dans la nature humaine, il croit surtout que la variété du mal offre à l'écrivain des sujets de réflexion plus intéressants, et ce sont les symptômes les plus rares de la dépravation sociale qui attirent le plus son attention. Donnez-lui un scélérat : il l'examinera avec le coup d'œil de l'anatomiste. Si c'est un homme vulgaire, il l'abandonnera bientôt; mais s'il surprend chez lui des signes de force et d'intelligence, s'il reconnaît dans sa conduite l'indice d'une maladie morale peu connue, il le considère avec joie, comme le naturaliste qui découvre une espèce nouvelle, il le classe dans sa galerie, et il observe à la loupe tous les traits de son visage. Les monstres ne lui déplaisent pas; ils sont rares et ils sont forts. C'en est assez pour piquer sa curiosité : non point qu'il se propose de les réhabiliter comme on l'a fait si souvent de nos jours; il ne les couronne pas de fleurs, il ne soutient pas le paradoxe moderne de la supériorité du crime sur la vertu. On ne trouverait pas, dans tout le théâtre anglais du seizième siècle, une seule théorie de ce genre. Le mal n'y est jamais ni déguisé sous des couleurs brillantes, ni placé au-dessus du bien. Chaque action y est qualifiée comme elle mérite de l'être, sans aucune

prédilection pour le vice. Jonson n'a donc point de sympathie pour les méchants et ne cherche pas à les rendre aimables. Mais il les peint tels qu'il les a vus ou tels qu'il les conçoit, avec une effrayante vérité; il fait le dénombrement exact de tous leurs défauts, il signale les mobiles cachés de leurs actes, et il met en relief jusqu'aux moindres détails qui composent l'ensemble de leur physionomie.

Ces peintures minutieuses de la laideur morale, qui rappellent l'exactitude des peintres flamands, sont le triomphe du vieux Ben. C'est là qu'il excelle. Par la patience, par la puissance de l'observation et par la vigueur du pinceau, il s'élève quelquefois jusqu'au génie. S'il vivait aujourd'hui, on le classerait infailliblement parmi les *réalistes;* car il n'a peur ni des termes techniques, ni des descriptions détaillées, ni des images crues, ni des tableaux grossiers. On a comparé récemment, et pour la première fois sans doute, notre romancier Balzac à Shakspeare. La comparaison manque de justesse. Ce sont au contraire deux esprits très-différents. Tandis que l'un, quoique doué d'un puissant esprit, se traîne péniblement dans les basfonds de la société, l'autre s'élève sans cesse, sur des ailes de flamme, vers des régions plus pures. C'est plutôt à Jonson que Balzac ressemble. Tous deux étudient, avec une égale curiosité, les maladies morales de l'âme, tous deux s'attachent à l'observation des caractères exceptionnels et pervers, tous deux analysent avec

patience et peignent avec énergie ce qu'ils ont vu ou ce qu'ils ont conçu. Seulement l'un est un poëte qui écrit fortement sa langue; l'autre un prosateur qui écrit difficilement la sienne.

Balzac a retrouvé des types que Jonson avait déjà créés. Un des premiers personnages que nous rencontrions dans la comédie anglaise semble appartenir au dix-neuvième siècle. C'est l'homme à projets, *the projector*, le fondateur de cent compagnies industrielles qui n'ont jamais existé, mais qui trouvent des actionnaires, l'inventeur de procédés infaillibles pour s'enrichir qui ne font qu'appauvrir les dupes, le banquier sans capitaux qui spécule sur la sottise et sur la crédulité humaine. De nos jours, il crée la société des bitumes du Maroc ou il indique les moyens de faire fortune en élevant des lapins. Au seizième siècle, il se nomme Meercraft; il a la prétention de dessécher tous les marais de l'Angleterre, il propose de faire des gants avec des peaux de chiens, il invente un procédé économique pour fabriquer des bouteilles, il fonde une compagnie pour populariser dans le royaume l'usage de la fourchette, apportée d'Italie, et il compose du vin rouge avec des mûres sauvages[1]. Les spéculateurs des deux époques peuvent différer dans leurs inventions. Chacun d'eux suit le goût du temps et offre au public l'appât qui doit le mieux le séduire. Mais il y a un principe

[1] *The Devil is an ass.*

sur lequel ils sont parfaitement d'accord : c'est que les sots doivent seuls faire les frais de leurs entreprises. Leur talent consiste à beaucoup promettre et à ne rien tenir, à recevoir de l'argent et à ne jamais le rendre.

Meercraft, en habile homme, ne demande jamais rien, mais il se fait offrir des fonds qu'il accepte et qu'il garde. Ses dupes le pressent de vouloir bien leur faire l'honneur de puiser dans leur bourse. C'est là le comble de l'art. Obtenir de l'argent, c'est habile. Mais se faire prier pour en prendre, inspirer assez de confiance pour que le client vous supplie de vous enrichir à ses dépens, c'est un triomphe. Les Anglais sont passés maîtres dans ce genre de tromperie. C'est chez eux que la mystification industrielle a dû être inventée. Le *puff*, le *canard* sont d'origine britannique. Il paraît qu'au seizième siècle le mouvement des esprits, l'activité du commerce, la curiosité qui se portait vers les terres lointaines qu'on venait d'explorer excitaient à Londres le goût des aventures et provoquaient l'habileté des spéculateurs, en allumant les convoitises de la foule. Le théâtre signale plusieurs fois ce travers. Les pièces du *Mendiant de cour* et des *Antipodes* sont dirigées contre les chevaliers d'industrie. Mais le Meercraft de Jonson en est le type le plus populaire.

Une des passions que Balzac a le mieux rendues, c'est l'amour de l'or. Jonson avait conçu, avant lui, le caractère de Grandet. Il introduit sur la scène anglaise un vieillard sordide, âpre au gain, qui sacrifie tout, hon-

neur, probité, affections de famille, au désir d'augmenter son revenu. Comme Grandet, ce personnage odieux ne se nourrit que d'une seule pensée ; il n'a qu'un but, c'est de s'enrichir chaque jour davantage. Il n'y a pas une de ses actions qui soit indifférente ou inutile. Lors même qu'il cause avec ses voisins ou qu'il s'assied à la table de famille, son idée fixe le poursuit ; il remue des chiffres dans sa tête, il calcule, il suppute les chances de perte et de profit, les revenus probables d'une affaire. Il additionne, il multiplie, il divise ; il recommence de mémoire et sans relâche toutes les opérations de l'arithmétique. N'attendez de lui ni un bon mouvement, ni une parole sortie du cœur, ni une résolution généreuse. Il est sec. La cupidité a étouffé chez lui tous les sentiments.

Il y a, dans la comédie de Jonson, des situations qui font penser à des scènes analogues d'*Eugénie Grandet*. Pennyboy, l'usurier anglais, se fâche contre un domestique qui a dépensé six pence et lui apprend tout ce que cette petite somme pourrait rapporter dans un temps déterminé.

PENNYBOY (au portier de sa maison).

Tu sens le vin, coquin, tu es ivre.

LE PORTIER.

Non, monsieur, nous n'avons bu qu'une pinte, un honnête voiturier et moi.

PENNYBOY.

Qui l'a payée ?

LE PORTIER.

C'est moi qui l'ai offerte.

PENNYBOY.

Comment! et tu as dépensé six pence? un manant dépenser six pence, six pence!

LE PORTIER.

Une fois dans l'année, monsieur.

PENNYBOY.

Quand ce serait en sept ans, valet! Sais-tu ce que tu as fait, quelle dépense de capital tu as faite? Il pourrait plaire au ciel (car tu es un jeune et vigoureux drôle) de te laisser vivre encore soixante-dix ans, jusqu'à ce que tu en aies quatre-vingt-dix, peut-être cent. Supposons soixante-dix ans. Combien de fois sept en soixante-dix? Sept fois dix, c'est la même chose que dix fois sept. Fais bien attention à ce que je vais te démontrer sur mes doigts. Six pence, au bout de sept ans, intérêt sur intérêt, en produisent douze: au bout de sept nouvelles années, deux shellings; la troisième période de sept ans, quatre shellings; la quatrième période, huit shellings; la cinquième seize; la sixième, trente-deux; la septième fois, trois livres sterling et quatre shellings; la huitième, six livres et huit shellings; la neuvième, douze livres seize shellings; et enfin la dixième, vingt-cinq livres douze shellings. Voilà ce que tu as perdu, par ta débauche, dans le cas où tu vivrais encore soixante-dix ans, en dépensant six pence une fois en sept ans. Gaspiller tout cela en un seul jour! c'est une somme incalculable. Hors de ma maison, fléau de prodigalité[1]!

[1] *The Staple of news.*

Comme l'avare de Balzac, l'usurier de la comédie anglaise affecte une surdité commode qu'il exagère ou qu'il diminue à volonté. Vient-on lui demander de l'argent, il ferme l'oreille à toutes les sollicitations, il n'entend pas un seul mot de ce qu'on lui dit, il a l'ouïe si dure qu'on ne peut pas obtenir qu'il réponde. Lui propose-t-on au contraire un bénéfice, il écoute; quoique vous parliez bas, il n'a pas perdu une syllabe de ce que vous lui disiez. Jonson a rendu toutes ces nuances, dans une scène où un industriel vient, en style allégorique, demander au vieux Pennyboy la main de sa pupille Pecunia, c'est-à-dire la clef de sa cassette. Pennyboy, qui feint d'être mourant, pour mieux tromper ceux qui le visitent, reçoit le prétendant, étendu dans son fauteuil, sur lequel il fait semblant d'être cloué. Un domestique amène Cymbal, le prétendant.

LE DOMESTIQUE.

Voici ce monsieur.

PENNYBOY.

Je lui demande pardon. Je ne puis me lever, malade comme je le suis.

CYMBAL.

Point d'excuses! monsieur, ménagez votre santé; ne vous gênez pas.

PENNYBOY.

Ce n'est point de l'orgueil de ma part; c'est de la souffrance, de la souffrance. Voyons, monsieur.

CYMBAL.

Je suis venu pour vous entretenir.

PENNYBOY.

C'est une souffrance pour moi de parler, une douleur mortelle. Mais je vous entendrai.

CYMBAL.

Vous avez une dame qui demeure avec vous.

PENNYBOY.

Hein ! J'ai l'ouïe aussi un peu faible.

CYMBAL.

Pecunia.

PENNYBOY.

De ce côté, elle est tout à fait insuffisante. Continuez.

CYMBAL.

Je voudrais l'attirer plus souvent dans l'humble établissement dont je suis possesseur.

PENNYBOY.

Je n'entends absolument rien. Parlez plus haut.

CYMBAL.

Ou, s'il vous convient de la laisser demeurer avec moi, j'ai moitié des profits à vous offrir. Nous les partagerons.

PENNYBOY.

Ah ! je vous entends mieux maintenant. Comment se font ces profits ? Est-ce un commerce sûr ou chanceux ? Je ne me soucie pas de courir après l'inconnu, de me lancer dans la voie du hasard. J'aime les chemins directs ; je suis un homme exact et droit. Maintenant tous les trafics périclitent : celui de l'argent a perdu deux pour cent. C'était un commerce sûr, lorsque le siècle était économe, lorsque les hommes, administrant bien leur fortune, veillaient sur les capitaux et bornaient leurs désirs. Mainte-

nant le désordre public prostitue, dissipe tout en carrosses, en livrées de gens de pied, en robes de femmes de chambre. Il faut leur faire des hanches de velours. Que le diable les emporte! Les mœurs du temps me rendent fou.

(Il prononce ces paroles avec violence et très-haut.)

CYMBAL.

Vous disiez tout à l'heure que c'était mortel pour vous de parler.

PENNYBOY.

Oui, mais la colère, une juste colère, comme celle-ci, ranime un homme qui ne peut supporter de voir la gloutonnerie et l'élégance des hommes!

(Il se lève de son fauteuil.)

Que de feux, que de cuisiniers et de cuisines on pourrait épargner? de combien de velours, de tissus, d'écharpes, de broderies et de galons on pourrait se passer? Ils convoitent sans cesse des choses superflues, tandis qu'il y aurait beaucoup plus d'honneur à savoir se passer du nécessaire. Quel besoin a la nature de plats d'argent ou de vases de nuit d'or? de serviettes parfumées ou d'un nombreux domestique qui la regarde manger? Pauvre et sage, elle n'a besoin que de manger. La faim n'est pas si ambitieuse. Supposez que vous soyez l'empereur des plaisirs, le grand dictateur de la mode aux yeux de toute l'Europe, que vous étaliez à la vue la pompe de toutes les cours et de tous les royaumes, pour faire ouvrir de grands yeux à la foule et vous faire admirer, il n'en faudra pas moins vous mettre au lit et atteindre le terme que fixe la nature; alors tout s'évanouit. Votre luxe n'était que pour la montre, vous ne le possédiez pas. Pendant qu'il se glorifiait lui-même, il touchait à sa fin.

CYMBAL (à part).

Cet homme a de vigoureux poumons.

PENNYBOY.

Tout ce superflu semble alors vous appartenir aussi peu que ceux qui en étaient les spectateurs. Ce qui divertit les hommes remplit à peine l'attente de quelques heures.

CYMBAL (à part).

Il a le monopole du monologue.

(Haut.)

Mais, mon cher monsieur, vous parlez toujours.

PENNYBOY (avec colère).

Et pourquoi pas? Ne suis-je pas sous mon propre toit?

CYMBAL.

Mais je suis venu ici pour causer avec vous.

PENNYBOY.

Et si je ne veux pas, moi, causer avec vous, monsieur. Vous avez ma réponse. Qui vous a envoyé chercher?

CYMBAL.

Personne.

PENNYBOY.

Mais vous êtes venu. Eh bien! alors partez comme vous êtes venu. Personne ne vous retient. Voici votre chemin; vous voyez la porte.

CYMBAL.

Vous êtes un coquin.

PENNYBOY.

En vérité, je le crois, monsieur.

CYMBAL.

Un filou, un usurier.

PENNYBOY.

Ce sont les surnoms qu'on me donne.

CYMBAL.

Un misérable fripon.

PENNYBOY.

Vous allez faire déborder le vase et tout répandre.

CYMBAL.

Chenille, teigne, grosse sangsue, ver immonde.

PENNYBOY.

Vous perdez encore une fois votre peine. Je suis un vase brisé qui ne garde rien. Adieu, mon cher monsieur.

Cette scène est excellente. La faiblesse et la surdité qu'affecte l'usurier, au début de l'entretien, font ressortir, d'une manière piquante, l'attention avec laquelle il prête l'oreille, dès qu'on lui parle de bénéfices, et la colère au moyen de laquelle il se débarrasse du solliciteur, quand il a reconnu qu'il n'y avait aucun profit à tirer de lui. Un trait commun à tous ces hommes avides d'argent, et Jonson l'a bien saisi, c'est le peu de souci qu'ils ont de leur réputation et le calme avec lequel ils écoutent les injures qu'on leur adresse. Peu leur importe en effet ce que le monde pense d'eux. Les hommes sont leur proie; ils savent bien qu'on ne dépouille pas les victimes sans les faire crier; ils supportent les plaintes, les reproches, les invectives, comme une des nécessités de leur métier; c'est une consolation qu'ils laissent au public, à la condition de ne rien rabattre de leurs exigences.

II

Pennyboy est un usurier. L'avare est un type analogue, déjà étudié par la comédie latine; Jonson le reprend, avant Molière et après Plaute, en suivant avec liberté et avec originalité les traces de l'auteur ancien. Il imite, il traduit même quelques passages de l'*Aulularia;* mais il met en œuvre des éléments nouveaux. C'est à Plaute qu'il a emprunté le premier monologue de l'avare qui commence ainsi : « Puissé-je vivre un jour seul avec mon or ! Oh ! c'est un doux compagnon, tendre et fidèle. Un homme peut s'y fier, tandis qu'il est trompé par son père, par son frère, par ses amis, par sa femme. O trésor merveilleux ! ce qui rend tous les hommes trompeurs est fidèle en soi [1] ! » Dans les scènes suivantes, tantôt il s'écarte, tantôt il se rapproche de son modèle. Quelquefois, dans ce qu'il imite ou dans ce qu'il invente, il devance notre grand comique et provoque une double comparaison. Son avare est un Français, du nom de Jaques [2], établi en Italie. Jaques, autrefois intendant du comte de Chamont, lui a soustrait sa fille, encore enfant, et une somme d'argent considérable qu'il est venu enfouir dans sa nouvelle résidence. Il vit misérablement, il est

[1] *The case is altered.*
[2] Nous conservons à dessein l'orthographe de Jonson.

vêtu de haillons; on le croit réduit à une extrême pauvreté. Mais il possède une cassette remplie d'or qu'il va contempler plusieurs fois par jour et qui lui tient lieu de tout autre bonheur. Malgré la misère apparente de l'avare, la beauté de la jeune Rachel, qu'il a enlevée à son père et qu'on croit son enfant, excite l'admiration générale. Plusieurs prétendants aspirent à la main de la jeune fille. Christophero, intendant du comte Farneze, un grand seigneur du voisinage, la dispute au comte Farneze lui-même, veuf de sa première femme; et, sans le savoir, ils ont tous deux pour rival, outre un cordonnier, le propre fils de Farneze.

Chacun des candidats présente à son tour sa requête à Jaques et leurs visites donnent lieu aux scènes les plus plaisantes. L'avare ne peut croire à un amour désintéressé; il ne pense pas qu'on puisse rechercher Rachel pour elle-même; il soupçonne qu'on en veut à son argent. Aussi est-il assailli de terreurs comiques, dès qu'il aperçoit le visage d'un prétendant. Comme tous ceux qui possèdent un trésor, il craint qu'on ne le lui prenne, et, avant d'être puni par les événements, il l'est déjà par ses propres angoisses. Il ne quitte jamais sa maison, sans prévoir tout ce qui peut arriver de malheureux en son absence, et sans adresser à sa fille de minutieuses recommandations : « Rachel, lui dit-il, je m'en vais. Enferme-toi, mais retire la clef, afin que, si quelqu'un regarde par la serrure, il croie qu'il n'y a personne à la maison. Si quelque voleur vient, il

essayera probablement de briser la porte, en croyant qu'il n'y a personne ; mets-toi alors à parler très-haut, comme s'il y avait d'autres personnes avec toi. Enlève le feu, éteins le foyer; qu'il ne souffle pas plus qu'un homme mort! Plus nous épargnons, mon enfant, et plus nous gagnons! »

Il ne reste pas longtemps hors de chez lui. Sa frayeur le ramène bientôt. Quelle n'est pas sa surprise et son inquiétude en voyant sortir de sa maison un homme qu'il ne connaît pas! C'est Angelo Farneze qui vient de faire ses adieux à Rachel ; il voudrait l'arrêter, il court, il s'écrie : « Diable et enfer ! quel est cet homme ? Un esprit? Est-ce celui de ma maison qui la hante? Encore à ma porte! Il a été à ma porte, il est entré, entré dans ma chère porte. Plaise à Dieu que mon or soit en sûreté ! »

Il tremble encore lorsque survient Christophero. Nouvelle terreur qui ne lui permet même pas d'entendre ce qu'on lui demande !

JAQUES.

Merci de moi ! en voici un autre ! Rachel ! oh ! Rachel !

CHRISTOPHERO.

Dieu vous protége, honnête père !

JAQUES.

Rachel ! par le ciel, viens ici ! Rachel ! Rachel !

(Il sort précipitamment.)

CHRISTOPHERO (seul).

Au nom du ciel, qu'a-t-il? C'est étrange. Il aime telle-

ment sa fille, que je gage ma vie qu'il a peur que je n'aie profité de son absence pour lui faire une cour illégitime.

JAQUES (rentre).

(A part.)

Il est en sûreté! il est en sûreté! Ils ne m'ont pas volé mon or.

CHRISTOPHERO.

Ne soyez pas offensé, monsieur.

JAQUES (à part).

Monsieur! mon Dieu! monsieur! monsieur! Il m'appelle monsieur.

CHRISTOPHERO.

Mon bon père, écoutez-moi.

JAQUES.

Vous êtes tout à fait le bienvenu, monsieur. Votre Seigneurie voudrait-elle s'abaisser jusqu'à me parler?

CHRISTOPHERO.

Ce n'est pas s'abaisser, mon père. Mon intention est de vous faire un honneur plus grand que celui de vous parler : c'est de devenir votre fils.

JAQUES (à part).

Son nez a senti mon or; il l'a flairé. Il connaît mon or, il sait le secret de mon trésor.

(Haut.)

Comment savez-vous, monsieur, comment avez-vous deviné?

CHRISTOPHERO.

Quoi, monsieur? que voulez-vous dire?

JAQUES.

Je prie Votre aimable Seigneurie de vouloir bien me

dire comment vous savez... je veux dire comment je pourrais faire savoir à Votre Seigneurie que je n'ai rien à donner à ma pauvre fille. Je n'ai rien. Le ciel, qui est si bon pour chaque homme, ne l'est guère pour moi.

CHRISTOPHERO.

Je pense, mon bon père, que vous êtes tout bonnement pauvre.

JAQUES (à part).

Il pense cela! Écoutons! Il ne pense que cela? Non, il ne pense pas ainsi; il sait tout, il connaît mon trésor.

(Il sort.)

CHRISTOPHERO (seul).

Pauvre homme! il est si rempli de joie d'entendre dire que sa fille peut être mariée bien au delà de ses espérances, que, si j'en crois le simple bon sens, c'est l'incertitude entre la crainte et l'espoir qui le met ainsi hors de lui-même.

JAQUES (rentrant, à part).

Cependant tout est en sûreté à l'intérieur. N'y a-t-il personne au dehors? Ne brise-t-on pas mes murs?

CHRISTOPHERO.

Que dites-vous, mon père? Aurai-je votre fille?

JAQUES.

Je n'ai aucune dot à lui donner.

CHRISTOPHERO.

Je n'en attends aucune, mon père.

JAQUES.

C'est bien. Alors je prie Votre Seigneurie de ne me faire aucune question sur ce qu'elle désire. C'est une trop grande faveur pour moi.

CHRISTOPHERO (à part).

Je vais le laisser se remettre un peu maintenant. Cela lui causerait trop d'émotion, si je lui parlais encore en ce moment.

(Il sort.)

JAQUES (seul).

Ah! il est parti! Je voudrais que tous les autres fussent aussi partis ou morts, afin de pouvoir vivre seul avec mon or chéri.

LE COMTE FARNEZE (entrant, à part).

Voici le pauvre vieillard.

JAQUES (à part).

Sur mon âme, encore un autre! Vient-il de ce côté?

FARNEZE (haut).

Ne soyez pas effrayé, vieillard; je viens vous apporter de la joie.

JAQUES.

A moi, ciel!

(A part.)

L'un vient pour me tenir ici à causer, pendant que l'autre me vole.

(Il sort.)

FARNEZE (seul).

Il m'a oublié, à coup sûr. Que signifie cela? Il craint mon pouvoir et que, n'ayant plus de femme, je ne lui enlève sa fille pour la déshonorer. Celui qui n'a rien sur la terre qu'une pauvre fille peut avoir cette sollicitude anxieuse pour la garder.

JAQUES (rentrant, à part).

Et cependant il est en sûreté. Ils ne songent pas à em-

ployer la force, mais la flatterie et la ruse. Je verrai bien, à sa première question, s'il me croit riche.

(Haut.)

Qui vois-je devant moi, mon bon seigneur?

FARNEZE.

Lève-toi, bon père. Je ne t'appelle pas ainsi à cause de ton âge, mais parce que je désire vivement devenir ton fils, en m'unissant, par un mariage honorable, à ta charmante fille.

JAQUES (à part).

Oh! c'est cela, c'est cela. C'est pour mon or.

Cette préoccupation constante de l'avare, cette idée fixe qui le poursuit, ce besoin qu'il éprouve à chaque instant de revoir son or, et de s'assurer qu'on ne le lui a point enlevé, tout cela est peint avec naturel et dans le ton vrai de la comédie. Molière a repris et embelli la fameuse scène de Plaute où Euclio arrête un homme qu'il soupçonne de l'avoir volé, et le fouille des pieds à la tête. Jonson l'avait imitée le premier avec bonheur. Son imitation mérite d'être citée, même à côté de celle de Molière.

Jaques s'était éloigné un instant de sa maison, lorsqu'il rencontre Juniper, le cordonnier amoureux de Rachel, qui avait essayé de pénétrer dans la maison pour voir la jeune fille, et qui, en reconnaissant le père, se sauve à toutes jambes. Jaques le prend pour un voleur et le saisit avec violence.

JAQUES.

Rachel! au voleur! au voleur! Arrête, scélérat, esclave!

(Il saisit Juniper au collet.)

Rachel, lâche mon chien! Oui, brigand, tu ne peux pas échapper.

JUNIPER.

Je vous en supplie, monsieur.

JAQUES.

Eh bien! Rachel, quand je te le dis! Lâche mon chien, lâche-le donc, te dis-je.

JUNIPER.

Pour l'amour de Dieu, écoutez-moi, retenez votre dogue.

JAQUES.

Alors rends-moi, viens, rends-moi, esclave.

JUNIPER.

Quoi?

JAQUES.

Oh! tu voudrais que je te le dise, tu le voudrais, n'est-ce pas? Montre-moi tes mains; qu'as-tu dans tes mains?

JUNIPER.

Voici mes mains.

JAQUES.

Arrête. Le bout de tes doigts est-il sali par la terre? Non; tu les as essuyés.

JUNIPER.

Essuyés!

JAQUES.

Oui, misérable! Tu es un habile coquin. Ote tes sou-

liers; viens, que je les voie! Donne-moi un couteau, Rachel, que j'ouvre les semelles!

(Juniper veut s'en aller.)

Doucement, monsieur, vous n'êtes pas encore parti. Secouez vos jambes, allons, et vos bras, et faites vite.

(Il le lâche.)

Démon, pourquoi n'es-tu pas encore parti? Va-t'en, tourment de mon âme! Satan, loin d'ici! Pourquoi me regardes-tu? Pourquoi restes-tu là? Pourquoi jettes-tu sur la terre des regards furtifs? Que vois-tu là, chien, qu'est-ce qui te fait ouvrir de grands yeux? Loin de ma maison! Rachel, lâche le dogue.

Jonson a eu l'heureuse pensée de supprimer le trait de mauvais goût que Plaute a glissé dans son dialogue, lorsqu'il fait dire à Euclio, après avoir visité les deux mains de Strobilus : *Ostende etiam tertiam*, montre aussi la troisième. Mais il ne l'a pas remplacé, comme Molière, par ce mot charmant : « Les autres, » qui conserve l'intention du poëte latin, en sauvant le naturel.

Parmi les passages de la pièce qui appartiennent en propre à Jonson et dont l'idée première ne lui a point été fournie par son modèle, il faut citer le poétique monologue de l'avare, lorsque, rempli d'inquiétude pour son or, il le déterre et le change de place afin de le mieux cacher. Il lui parle alors avec une tendresse amoureuse dont l'expression, très-belle en anglais s'affaiblit malheureusement dans une traduction :

« Reste là, ma chère âme ! Dors doucement, mon cher enfant ! Je ne t'ai pas acquis tout à fait légitimement, mais enfin je t'ai acquis, et c'est assez. Que toutes les mains qui s'approchent de toi tombent en pourriture, excepté les miennes ! Que tous les yeux qui te voient soient brûlés, excepté les miens ! Que tous ceux qui pensent à toi sentent le poison dans leurs cœurs amoureux, excepté moi ! Je ne te dirai pas adieu, aimable prince, grand empereur, sans te regarder à chaque minute ; roi des rois, je ne serai pas impoli à ton égard, et je ne te tournerai pas le dos en m'éloignant de toi ; mais je m'en irai à reculons, le visage tourné vers toi, en te saluant humblement. Il n'y a personne dans la maison, personne ne regarde au-dessus de mon mur. Avoir de l'or et l'avoir en sûreté, tout est là [1]. »

Jaques éprouve le même malheur qu'Euclio et qu'Harpagon. On lui dérobe sa cassette et sa fille. Il regrette tant la première qu'il n'a pas le temps de songer à la seconde. Mais, comme il les a volées l'une et l'autre, il n'a pas même le droit de se plaindre, et son désespoir est moins comique que celui de l'avare de Molière.

Jonson revient volontiers à ce type de l'avare qui offre un éternel aliment à la comédie. Il le reprend encore dans une de ses dernières pièces [2], où il lui fait

[1] *The case is altered*, act. III.
[2] *The magnetic Lady.*

dire nettement, sans ambages et sans circonlocutions : « Mon argent, c'est mon sang, mes parents, mes alliés; celui qui ne l'aime pas est dénaturé. » Il suppose même que l'avare raisonne philosophiquement sur ses sentiments et fait la théorie de sa passion. « Nous savons tous, dit le vieux Sir Moth, que l'âme de l'homme est infinie dans ses désirs. Celui qui désire la science la désire infiniment ; celui qui aspire à l'honneur y aspire infiniment; ce ne serait pas une chose difficile, pour un homme qui aime l'argent, de démontrer et d'avouer qu'il tend à une richesse infinie. »

CHAPITRE VIII

La comédie de caractère en Angleterre au seizième siècle. — *La femme silencieuse.* — Personnage comique tiré de Libanius. — Un des ancêtres de Figaro. — La mystification de *Morose.*

I

La puissance d'observation de Jonson se montre surtout dans ses trois meilleures comédies, dans la *Femme silencieuse*, dans l'*Alchimiste* et dans le *Renard.* Là il dessine avec vigueur des caractères exceptionnels dont il accuse tous les traits; il met en relief la bizarrerie de certaines infirmités morales; il a la pénétration du moraliste et la patience de l'anatomiste armé du scalpel. Il se complaît dans l'inconnu et dans l'extraordinaire. Les hommes qu'il met en scène appartiennent sans doute à la réalité; lui-même les a peut-être rencontrés et vus de près, mais ils ne se confondent pas avec la foule, ils ne représentent pas une classe générale de la société; ils vivent dans la retraite, où ils nourrissent des vices solitaires et rares, que la curiosité du poëte comique découvre et nous dévoile.

Le premier de ces originaux s'appelle *Morose*, et

vient en droite ligne de l'antiquité. Jonson l'a pris dans Libanius, pour le transporter de là dans la *Femme silencieuse* [1]. C'est un gentilhomme de bonne maison, qui connaît le monde et la cour, mais qui a pris tout à coup en horreur l'agitation d'une grande ville, et qui ne veut laisser pénétrer jusqu'à lui aucun bruit extérieur. Il a la passion du silence. Les sourds-muets lui font envie. Les cris d'une femme qui vend dans la rue du poisson ou des oranges l'irritent. Il ne souffre dans son voisinage ni armuriers, ni serruriers, ni ouvriers bruyants d'aucune sorte. Il demeure, avec intention, dans une ruelle si étroite que ni voitures, ni chaises à porteurs ne peuvent la traverser. Pour échapper à la sonnerie des cloches qui lui déchirent le tympan, il s'enferme dans un appartement à doubles fenêtres et à doubles portes constamment fermées, où il vit à la clarté d'une lampe. Si, malgré toutes ces précautions, il est dérangé, malheur à ceux qui le dérangent! Il a fait crever un tambour qu'on s'est permis de battre devant sa porte. Il a renvoyé un de ses domestiques, parce qu'il a entendu craquer ses souliers dans l'escalier.

Jonson, qui excelle à mettre avec naturel les ridicules en scène, nous introduit tout de suite au cœur du sujet, dans la maison de Morose. Le maniaque donne

[1] M. Philarète Chasles a parlé spirituellement de *la Femme silencieuse* dans les quelques pages qu'il consacre à Ben Jonson, *Études sur Shakspeare, Marie Stuart et l'Arétin*. Paris, Amyot, p. 135.

ses ordres à un laquais et laisse voir du premier coup son caractère. Toutes les paroles lui sont odieuses, excepté les siennes. « N'est-il pas possible, dit-il à son serviteur, que tu me répondes par signes et que je te comprenne? Ne parle pas, quoique je t'interroge. (Le domestique répond par signes.) As-tu enlevé la sonnette de la porte extérieure qui donne sur la rue? As-tu rembourré l'extérieur de la porte, afin que, si les passants frappent avec leurs dagues ou avec leurs briquets, ils ne puissent faire aucun bruit? » A ces questions multipliées, le domestique ne doit répondre que par des mouvements de jambes ou de bras. Son maître lui demande l'heure, il l'indique avec ses doigts. Morose voudrait être Turc : « Heureux Turcs! s'écrie-t-il; ils sont servis par des muets; à la guerre, les ordres leur sont donnés sans bruit par des signaux. » Le comble de la félicité, suivant lui, c'est de ne jamais entendre le son de la voix humaine.

Mais ses rêves ne se réalisent point, et ce qu'il y a de plus plaisant dans cette comédie, ce sont les mésaventures qui viennent à chaque instant troubler son repos. Morose a un neveu, sir Dauphine, pour lequel il n'éprouve aucune affection, et qu'il ne serait pas fâché de déshériter en se mariant; il cherche donc une femme. Mais pendant qu'il rumine ce projet, un ami de Dauphine, Truewit, le personnage le plus spirituel de la pièce, juge à propos, pour sauver le neveu, de faire irruption chez l'oncle et de l'épouvanter sur les

suites probables de son mariage. Avec l'entrée en scène de Truewit, commence le supplice de Morose. Pendant que celui-ci s'entoure des précautions les plus raffinées pour se préserver du bruit extérieur, tout à coup il entend retentir à ses oreilles le son du cor et ouvrir avec fracas la porte de sa chambre. C'est Truewit qui se présente sur le seuil.

TRUEWIT ou M. DELESPRIT.

Votre nom n'est-il pas Morose?

(A part.)

Muets comme des poissons, tous Pythagoriciens! C'est étrange.

(Haut.)

Que dites-vous, monsieur? Rien! Est-ce qu'Harpocrate est venu ici, avec son doigt sur sa bouche? Vous voulez vous marier, monsieur, vous marier? Vos amis s'en étonnent, monsieur, lorsque vous avez si près de vous la Tamise pour vous y noyer si gentiment, ou le pont de Londres, d'où un beau saut vous précipiterait dans le courant, ou un dôme comme celui de Saint-Paul, ou, si vous aimez mieux rester près de la maison et aller plus vite en besogne, vous avez une excellente fenêtre qui donne sur la rue et à cette fenêtre une espagnolette : voici, dans ce cas, un baudrier

(Il montre le baudrier auquel son cor est suspendu.)

que vos amis vous envoient, et ils vous engagent à passer plutôt votre tête dans ce nœud que dans celui du mariage. Ou bien prenez du sublimé et sortez de ce monde, comme un rat : tout, en un mot, plutôt que de suivre ce

lutin d'Hyménée. Hélas! monsieur, pouvez-vous penser que vous trouverez une femme pure dans ce temps, maintenant qu'il y a tant de masques, de pièces, de prêches puritains et d'autres spectacles étranges à voir chaque jour, en particulier et en public?

MOROSE (qui a donné pendant tout le temps des signes d'impatience et de colère).

Qu'ai-je fait, monsieur, pour mériter ce traitement?

TRUEWIT (continuant, sans paraître s'apercevoir de l'interruption).

Si elle est riche et que vous épousiez sa dot et non pas elle-même, elle régnera dans votre maison aussi impérieusement qu'une veuve. Si elle est noble, tous ses parents vous tyranniseront. Si elle est féconde, elle sera aussi orgueilleuse que Mai et aussi capricieuse qu'Avril; elle aura ses médecins, ses sages-femmes, ses nourrices et ses envies à chaque instant du jour. Si elle est instruite, on n'aura jamais vu pareil perroquet; tout votre patrimoine sera insuffisant, pour les hôtes qu'elle invitera, afin de l'entendre parler grec et latin. Si elle est puritaine, il vous faudra fêter tous les frères silencieux, au moins une fois tous les trois jours, saluer les sœurs, entretenir toute la famille et entendre des exercices de longue haleine, des chants et des prêches : le tout pour plaire à votre femme, zélée matrone, qui, pour la sainte cause, vous trompera bel et bien[1].

Morose voudrait, à chaque instant, interrompre le dis-

[1] Le discours de Truewit est imité de la sixième satire de Juvénal.

cours de Truewit. Lui, qui ne peut supporter le son de la voix humaine, il gémit d'être obligé d'écouter une si longue et si bruyante tirade. A la fin de la scène, sa colère touche à l'exaspération. Il soupçonne Truewit d'être l'agent secret de son neveu, et, plus on s'oppose à son mariage, plus il est pressé de le conclure. Seulement il cherche une perle difficile à trouver, une femme silencieuse. Il faut que la compagne de sa vie partage ses goûts et sache se taire. Il croit avoir trouvé cette nouvelle merveille du monde, par l'entremise du barbier Cutbeard (Coupe-barbe), son confident, un des ancêtres de Figaro. On lui amène en effet une jeune fille timide, d'un extérieur simple et modeste, à laquelle il fait subir un interrogatoire minutieux, afin de s'assurer qu'elle possède bien toutes les qualités qu'il désire. Elle se tient devant lui rougissant et muette : « Vous pouvez parler, lui dit-il d'un ton encourageant, quoique ni mon barbier ni mon domestique ne le puissent; car, de tous les sons, il n'y a que la douce voix d'une belle femme qui convienne à la mesure de mes oreilles. » Épicœne (c'est le nom de la jeune personne) répond avec modestie, en peu de mots et d'une voix si basse qu'on entend à peine les paroles qui sortent de ses lèvres. Morose est obligé de lui faire répéter ses réponses pour les comprendre, et il s'en félicite; car, lorsqu'il ne voudra pas les écouter, il le pourra facilement.

Après cet aimable interrogatoire, il fait la leçon à sa

future ; il lui donne des instructions détaillées sur le genre de vie qu'elle doit mener et sur les sacrifices qu'il attend d'elle. Il ne prétend point qu'elle soit étrangère au monde ; il serait fâché qu'elle ne connût pas les manières de la cour. La femme d'un gentilhomme doit être digne du rang qu'occupe son mari. Il est même convenable qu'elle ait de l'esprit. Mais ces qualités n'ont pas besoin de se montrer ; il suffit qu'elles existent. C'est assez pour la satisfaction de Morose. Il désire que la compagne de sa vie ensevelisse dans un profond silence les dons brillants qu'elle a reçus du ciel, la grâce, la finesse et l'élégance. A toutes ces propositions, Épicœne ne répond que par un consentement exprimé à demi-voix, en phrases courtes et soumises : « Comme il vous plaira, dit-elle. Je m'en rapporte à vous. » Cette docilité de bon augure transporte de joie le vieux célibataire, qui hâte les préparatifs de son mariage. Il est vrai qu'Épicœne est pauvre ; mais son silence vaut une fortune. D'ailleurs, comme elle devra tout à son mari, elle n'en sera que plus aimable et plus obéissante. Morose envoie chercher sur-le-champ un pasteur pour célébrer son union, mais un pasteur bien choisi, expéditif et muet, un ministre qui ne s'avise pas de prêcher pour montrer son éloquence, et qui sache marier les gens en silence. L'infatigable Figaro lui amène un homme selon son cœur, un honnête serviteur de Dieu qui, pour gagner son argent, fait semblant d'être enrhumé et ne prononce pas une seule parole

intelligible. Morose est si content de lui qu'il le paye généreusement. Mais, dans l'élan de sa reconnaissance, le ministre oublie son rôle et se met à parler. Alors le nouveau marié entre en fureur, veut lui reprendre sa gratification, et le chasse de sa présence en l'accablant d'injures. Ce trait de mœurs, si bien amené par le poëte, provoque une scène qui continue la série des mésaventures de Morose. En entendant chasser l'homme d'église, Épicœne, qui jusque-là a gardé, avec affectation, un silence modeste, laisse éclater son véritable caractère.

ÉPICŒNE.

Fi ! monsieur Morose, pouvez-vous user d'une telle violence vis-à-vis d'un homme d'église ?

MOROSE.

Comment ?

ÉPICŒNE.

Il ne conviendrait ni à votre gravité ni à l'éducation que vous vous vantez d'avoir reçue à la cour, de faire un tel affront à un porteur d'eau ou même à une créature plus grossière, encore bien moins à un homme qui porte cet honnête costume.

MOROSE.

Vous pouvez donc parler?

ÉPICŒNE.

Oui, monsieur.

MOROSE.

Parler haut, j'entends.

ÉPICŒNE.

Oui, monsieur. Croyez-vous donc avoir épousé une statue ou une simple marionnette, une de ces poupées françaises dont les yeux tournent avec un fil, ou quelque innocente sortie de l'hôpital des fous, qui se tiendrait, comme cela, les mains croisées et la bouche en cœur, occupée à vous contempler?

MOROSE.

O immodestie! une femme pour tout de bon!

Morose reste ébahi de cette métamorphose et s'arrache les cheveux de désespoir. Il voit sa femme, si humble tout à l'heure, se transformer tout à coup en une maîtresse de maison décidée et impérieuse, donner partout des ordres et faire retentir l'appartement des éclats bruyants de sa voix. « Elle me régente déjà, s'écrie-t-il. J'ai épousé une Penthésilée, une Sémiramis, vendu ma liberté à une quenouille. » Pour comble de malheur, survient Truewit qui a appris le mariage et qui veut féliciter le nouvel époux du choix qu'il a fait. Ses félicitations ironiques retournent le poignard dans le cœur de Morose : « J'admire, lui dit-il, votre résolution. Malgré les dangers que j'énumérais devant vous, comme un oiseau de nuit, vous avez voulu poursuivre et rester vous-même. Cela montre que vous êtes un homme constant dans vos projets et invariable dans vos décisions, que des cris de mauvais augure ne

peuvent ébranler. » L'ironie est excellente et la situation vraiment comique.

Les malheurs de Morose se succèdent sans interruption. Depuis qu'il est marié, il n'a plus un instant de repos. Tantôt ce sont des précieuses ridicules qui viennent complimenter sa femme, tantôt des courtisans qui pénètrent chez lui sous prétexte de le féliciter, mais pour faire la cour à Épicœne. On finit même par lui amener des musiciens, pour faire danser la compagnie. « La mer fond sur moi, s'écrie-t-il ; c'est un nouveau flot, une véritable inondation. Je sens comme un tremblement de terre dans mon for intérieur. »

Au milieu de ses lamentations, Truewit le poursuit partout, comme son mauvais génie, en ayant l'air de compatir à son malheur pour mieux se moquer de lui. « Patience, lui dit-il, ce n'est qu'un jour à passer. » On sait que cette réflexion a la propriété de mettre en fureur les gens qui s'impatientent. Morose s'emporte contre le barbier qui lui a procuré une femme ; Truewit abonde dans son sens, se fait l'écho de sa colère et se fâche encore plus que lui. Dans son emportement ironique, il finit même par crier si haut que Morose en est tout étourdi. « J'aimerais mieux lui pardonner, s'écrie le malheureux mari à bout de patience, que d'en entendre davantage. »

II

De quelque côté que le vieillard se tourne, il ne voit que des sujets de chagrin, et, pour échapper à tout le bruit qui se fait autour de lui, il en est réduit à s'envelopper la tête de bonnets de nuit et à se réfugier au sommet de la maison, aussi haut qu'il peut monter. Cette retraite forcée ne le soulage néanmoins que pendant quelques heures. Ce n'est pas là un remède définitif. Tant que sa femme restera auprès de lui, il sera exposé aux mêmes désagréments. Il songe alors, en dernière analyse, à invoquer la loi pour se séparer d'elle; un divorce le mettra à l'abri de tous les inconvénients qui résultent pour lui du mariage. Il s'adresse pour cela aux juges ordinaires. Mais il n'a pas prévu le nouveau malheur qui l'attendait. A peine a-t-il mis le pied dans le tribunal, qu'il est étourdi par les cris des avocats, par les interpellations du président, par le glapissement des huissiers et par les discussions tumultueuses qui s'élèvent entre les plaideurs. Ses oreilles sont déchirées par des sons discordants. Il ne peut y résister et il prend la fuite. En comparaison de ce tapage, sa maison, même avec sa femme, lui paraît un asile aussi calme, aussi silencieux que l'heure de minuit. Il ne renonce cependant point à son idée; il poursuit sa demande en nullité de mariage, et il accepte

avec empressement la proposition qu'on lui fait d'amener chez lui deux théologiens qui lui donneront sur le divorce un avis motivé.

Cette prétendue consultation n'est qu'une nouvelle mystification préparée par l'infatigable Truewit. Celui-ci déguise le capitaine Otter et le barbier Cutbeard, l'un en pasteur, l'autre en docteur en droit canon, leur donne à chacun des instructions précises et les présente à Morose comme deux oracles de la science. Leur conférence n'a d'autre but que d'infliger au vieillard un supplice d'un nouveau genre et de le mettre à la merci de son neveu.

MOROSE.

Sont-ce là les deux savants ?

TRUEWIT.

Oui, monsieur. Vous plaît-il de les saluer ?

MOROSE.

Les saluer ! J'aimerais mieux faire n'importe quoi que de perdre ainsi mon temps sans profit. Je m'étonne que ces formules banales : « Dieu soit avec vous, » « Vous êtes le bienvenu, » soient entrées dans nos mœurs, ou bien encore qu'on dise : « Je suis heureux de vous voir. » Je ne vois pas l'avantage qu'on peut tirer de ces paroles. Celui dont les affaires sont tristes et pénibles se trouve-t-il mieux, lorsqu'il entend ces salutations ?

TRUEWIT.

Cela est vrai, monsieur. Allons donc au fait, monsieur le docteur et monsieur le ministre, je vous ai suffisam-

ment instruits de l'affaire pour laquelle vous êtes venus ici, et vous n'avez pas besoin, je le sais, de nouveaux renseignements sur l'état de la question. Voici le gentilhomme qui attend votre décision, et, par conséquent, quand il vous plaira, commencez.

OTTER.

A vous docteur.

CUTBEARD.

A vous, mon bon ministre.

OTTER.

Je voudrais entendre le droit canon parler le premier.

CUTBEARD.

Il doit céder la place à la théologie positive.

MOROSE.

Mes chers messieurs, ne me jetez pas dans les détails. Que vos secours m'arrivent rapidement, quels qu'ils soient! Soyez prompts à m'apporter la paix, si je puis l'espérer. Je n'aime ni vos disputes, ni vos tumultes judiciaires et, pour que cela ne vous paraisse pas étrange, je vais vous dire : Mon père, en m'élevant, avait l'habitude de m'engager à concentrer les forces de mon esprit, à ne pas les laisser se disperser lâchement. Il me recommandait d'examiner les choses qui étaient nécessaires à ma conduite dans la vie et celles qui ne l'étaient pas, d'embrasser les unes et d'éviter les autres, en un mot, de rechercher le repos et de fuir l'agitation : ce qui est devenu pour moi une seconde nature. Aussi ne vais-je ni à vos débats publics, ni dans les lieux où vous faites du bruit; non que je néglige ce qui se fait pour la dignité de l'État, mais simplement afin d'éviter les

clameurs et les impertinences des orateurs qui ne savent pas garder le silence [1].

TRUEWIT.

Bien. Mon bon docteur, voulez-vous rompre la glace? Monsieur le ministre suivra.

CUTBEARD.

Monsieur, quoique indigne et plus faible que mon confrère, j'aurai la présomption...

OTTER.

Ce n'est pas une présomption, *domine doctor*.

MOROSE.

Encore!

CUTBEARD.

Vous demandez pour combien de motifs un homme peut obtenir *divortium legitimum*, un divorce légal. D'abord, il faut que je vous fasse comprendre le sens du mot divorce, *à divertendo*.

MOROSE.

Pas de discussions sur les mots, bon docteur. A la question et brièvement!

CUTBEARD.

Je réponds alors que la loi canonique n'accorde le divorce que dans un petit nombre de cas et que le principal est le cas commun, le cas d'adultère. Mais il y a *duodecim impedimenta*, douze empêchements, comme nous les appelons, qui tous peuvent, non pas *dirimere contractum*, mais *irritum reddere matrimonium*, comme nous disons en droit canon, non pas briser le lien, mais le rendre nul,

[1] Passage traduit de Libanius.

MOROSE.

Je vous avais compris, mon bon monsieur. Épargnez-moi l'impertinence de la traduction.

OTTER.

Il ne peut pas trop éclaircir ce point, monsieur, avec votre permission.

MOROSE.

Encore !

TRUEWIT.

Oh ! vous devez, monsieur, accorder cette liberté à des savants. Voyons vos empêchements, docteur.

CUTBEARD.

Le premier est *impedimentum moris.*

OTTER.

Dont il y a plusieurs espèces.

CUTBEARD.

Oui, comme, par exemple, *error personæ.*

OTTER.

Si vous vous mariez à une personne, en la prenant pour une autre.

CUTBEARD.

Puis, *error fortunæ.*

OTTER.

Si c'est une mendiante et que vous la croyiez riche.

CUTBEARD.

Puis, *error qualitatis.*

OTTER.

Si vous découvrez qu'elle est opiniâtre et entêtée, après avoir cru qu'elle était docile.

MOROSE.

Comment? Est-ce là un empêchement légal?

OTTER.

Oui, *ante copulam*, mais non pas *post copulam*, monsieur.

CUTBEARD.

Monsieur le ministre a raison. *Nec post nuptiarum benedictionem*. Cela ne peut qu'*irrita reddere sponsalia*, qu'annuler les fiançailles. Après le mariage, ce n'est plus un obstacle.

TRUEWIT.

Hélas! monsieur, quelle chute tout d'un coup dans nos espérances!

CUTBEARD.

Après cela, vient la *conditio :* si vous la croyez libre et qu'elle soit reconnue esclave; voilà un empêchement d'état et de condition.

OTTER.

Oui. Mais, docteur, ces servitudes sont maintenant *sublatæ*, parmi nous autres chrétiens.

CUTBEARD.

Avec votre permission, monsieur le ministre.

OTTER.

Permettez, monsieur le docteur.

MOROSE.

Ah! messieurs, ne vous querellez pas sur ce sujet. Ce cas ne me concerne point. Passons au troisième empêchement.

CUTBEARD.

Bien; le troisième est le *votum :* si l'un des deux con-

joints a fait vœu de chasteté. Mais cette coutume, comme monsieur le ministre l'a dit de l'autre, a maintenant disparu parmi nous, grâce à la discipline. Le quatrième est la *cognatio :* lorsque les personnes sont parentes au degré défendu.

OTTER.

Oui, connaissez-vous les degrés défendus, monsieur?

MOROSE.

Non, et je ne m'en inquiète guère. Ils ne me sont d'aucun secours dans la question, j'en suis sûr.

CUTBEARD.

Mais il y a une partie de cet empêchement qui peut vous servir : c'est la *cognatio spiritualis.* Si vous êtes son parrain, monsieur, alors ce mariage est incestueux.

OTTER.

Ce commentaire est absurde et superstitieux, monsieur le docteur. Je ne puis le supporter. Ne sommes-nous pas tous frères et sœurs et bien plus parents, par conséquent, que les parrains et les filleuls?

MOROSE.

Malheur à moi! Pour terminer la controverse, je n'ai jamais été parrain, je n'ai jamais été parrain de ma vie. Passons à l'empêchement suivant.

CUTBEARD.

Le cinquième, c'est *crimen adulterii*, le cas que nous connaissons. Le sixième, c'est *cultus disparitas*, différence de religion. L'avez-vous examinée, pour savoir de quelle religion elle est?

MOROSE.

Non. J'aimerais mieux qu'elle ne fût d'aucune que de m'imposer cet ennui.

OTTER.

Mais vous pouvez le faire pour vous.

MOROSE.

Du tout, monsieur. Passons au reste. Arriverez-vous jamais à la fin, croyez-vous ?

TRUEWIT.

Oui, il en a fait la moitié, monsieur. Voyons le reste. Soyez patient et attendez, monsieur.

CUTBEARD.

Le septième, c'est l'empêchement pour cause de *vis :* s'il y a eu contrainte et violence.

MOROSE.

Oh ! non, cela est trop volontaire de ma part, trop volontaire.

CUTBEARD.

Le huitième, c'est l'empêchement pour cause d'*ordo :* si jamais elle a reçu les ordres sacrés.

OTTER.

Ceci est trop superstitieux.

MOROSE.

Ce n'est pas notre affaire, monsieur le ministre. Je voudrais qu'elle voulût encore aller dans un couvent.

CUTBEARD.

Le neuvième est le *ligamen :* si vous étiez engagé, monsieur, à quelque autre auparavant.

MOROSE.

Je me suis fourré trop tôt dans ces chaînes.

CUTBEARD.

Le dixième, c'est le cas de *publica honestas*, c'est-à-dire *inchoata quædam affinitas.*

OTTER.

Oui, ou *affinitas orta ex sponsalibus*, et ce n'est qu'un *leve impedimentum.*

MOROSE.

Dans tout cela je ne sens pas le moindre souffle d'air bienfaisant pour moi.

CUTBEARD.

Le onzième, c'est *affinitas ex fornicatione.*

OTTER.

Qui n'est pas moins *vera affinitas* que l'autre, monsieur le docteur.

CUTBEARD.

C'est vrai, *quæ oritur ex legitimo matrimonio.*

OTTER.

Vous avez raison, vénérable docteur, *et nascitur ex eo quod per conjugium duæ personæ efficiuntur una caro.*

TRUEWIT.

Hé! les voilà maintenant qui commencent.

CUTBEARD.

Je vous comprends, monsieur le ministre; *ita per fornicationem æquè est verus pater, qui sic generat...*

OTTER.

Et verè filius qui sic generatur.

MOROSE.

Que me fait tout cela?

CLÉRIMONT.

Maintenant cela s'échauffe.

CUTBEARD.

Le douzième et dernier, c'est *si forte nequibis*...

OTTER.

Oui, c'est là un *impedimentum gravissimum*. Celui-'à annule et efface tout. Si vous avez une *manifestam frigiditatem*...., cela va bien, monsieur.

TRUEWIT.

Eh bien! voilà un secours qui vous arrive à la fin, monsieur. Confessez seulement que vous êtes impuissant, et elle demandera elle-même le divorce, la première.

OTTER.

Oui, ou bien s'il y a un cas de *morbus perpetuus et insanabilis*, de *paralysis*, d'*elephantiasis* ou quelque chose de semblable.

DAUPHINE.

Oh! mais la *frigiditas* est le meilleur moyen, messieurs.

OTTER.

Vous dites vrai, monsieur, et comme le dit le droit canon, docteur...

CUTBEARD.

Je vous comprends, monsieur.

CLÉRIMONT.

Avant qu'il ait parlé.

OTTER.

De même qu'un garçon ou un enfant qui n'a pas l'âge n'est pas propre au mariage, parce qu'il ne peut *reddere debitum*, ainsi vous autres *omnipotentes*...

TRUEWIT (bas à Otter).

Vous autres *impotentes*, animal.

OTTER.

Impotentes, je voulais dire, sont *minime apti ad contrahenda matrimonium.*

TRUEWIT (bas à Otter).

Matrimonium! Tu vas nous donner du latin bien peu matrimonial. *Matrimonia*, et va te faire pendre.

DAUPHINE (bas à Truewit).

Vous troublez leurs idées, mon cher.

CUTBEARD.

Mais il y a un doute à élever sur le cas dont il s'agit, monsieur le ministre; *post matrimonium*, celui qui est *frigiditate prœditus,* me comprenez-vous, monsieur?

OTTER.

Très-bien, monsieur.

CUTBEARD.

Celui qui ne peut *uti uxore pro uxore* peut *habere eam pro sorore.*

OTTER.

Absurde, absurde, absurde, et propos de pur apostat!

CUTBEARD.

Vous me pardonnerez, monsieur le ministre, je puis le prouver.

OTTER.

Vous pouvez prouver le désir que cela soit, monsieur le docteur, mais rien de plus. Est-ce que le vers de votre propre droit canon ne dit pas :

Hæc socianda vetant connubia, facta retractant?

CUTBEARD.

Je vous l'accorde; mais comment peuvent-ils *retractare*, monsieur le ministre?

MONROSE.

Oh! c'est là ce que je craignais.

OTTER.

In æternum, monsieur.

CUTBEARD.

C'est faux, au point de vue divin, avec votre permission.

OTTER.

Ce qui est faux, au point de vue humain, c'est de parler ainsi. N'est-il pas *prorsus inutilis ad thorum?* Peut-il *præstare fidem datam?* Je voudrais bien le savoir.

CUTBEARD.

Oui, s'il peut *convalere*.

OTTER.

Il ne peut *convalere*. C'est impossible.

TRUEWIT (à Morose, qui donne des signes d'impatience et de distraction).

Monsieur, faites attention à ce que disent ces savants hommes. Autrement ils croiraient que vous les négligez.

CUTBEARD.

Ou bien s'il lui arrive de se *simulare* lui-même *frigidum, odio uxoris*, ou par quelque motif analogue.

OTTER.

Je dis qu'en ce cas il est *adulter manifestus.*

DAUPHINE.

Par ma foi, ils discutent vraiment avec beaucoup de science.

OTTER.

Et prostitutor uxoris: cela est positif.

MOROSE (bas à Truewit).

Mon bon monsieur, laissez-moi m'esquiver.

TRUEWIT.

Vous ne voudriez pas me faire cet affront, monsieur.

OTTER.

Et par conséquent, s'il est *manifestè frigidus...*

CUTBEARD.

Oui, s'il est *manifestè frigidus*, je vous accorde...

OTTER.

Eh bien! c'était là ma conclusion.

CUTBEARD.

Et la mienne aussi.

TRUEWIT (à Morose).

Écoutez la conclusion, monsieur.

OTTER.

Alors, *frigiditatis causâ...*

CUTBEARD.

Oui, *causâ frigiditatis...*

MOROSE.

O mes oreilles!

OTTER.

Elle peut obtenir *libellum divortii* contre vous.

CUTBEARD.

Oui, elle obtiendra certainement *libellum divortii.*

MOROSE.

Echos, épargnez-moi!

OTTER.

Si vous avouez que cela est...

CUTBEARD.

Ce que je ferais, monsieur...

MOROSE.

Je ferai tout ce qu'on voudra.

OTTER.

Et si vous levez mes scrupules, *in foro conscientiæ...*

CUTBEARD.

Si vous êtes réellement dépourvu...

MOROSE.

Encore !

OTTER.

Exercendi potestate.

Dans la suite de la scène, Morose apprend que le dernier expédient qu'on lui propose n'est même pas bon, car il devait être employé avant le mariage. Après avoir été assourdi par cette bruyante conférence, sans découvrir un seul moyen de salut, il ne sait plus que devenir. Quoi qu'il fasse, il est condamné à garder sa femme. C'est un grand mal et, ce qui est pis encore, un mal qui paraît sans remède. C'est à cette extrémité que son neveu Dauphine voulait le réduire. Quand l'héritier disgracié voit le vieillard bien convaincu de son impuissance et désolé de ne pouvoir rompre son mariage, il se présente comme le *Deus ex machinâ* de la tragédie mythologique ; il offre un remède inespéré et infaillible, mais à une condition, c'est que Morose lui assurera la moitié de sa fortune, de son vivant, et le reste après sa mort. Puis, quand l'acte de donation a été signé, il déclare qu'Épicœne est un homme.

La mystification de Morose a été complète. Tous ses

soucis lui sont venus de cette erreur. Voilà une leçon qui ne le guérira peut-être pas de sa passion pour le silence, mais qui le guérira à coup sûr de ses velléités matrimoniales. La morale de la comédie n'est pas claire, car elle donne la victoire au trompeur. Mais, si elle n'a voulu que mettre en relief, d'une façon plaisante, les travers d'un caractère exceptionnel, elle y réussit. Elle nous apprend à quels ridicules et à quels mécomptes s'expose un homme, même intelligent, lorsque, avec une manie aussi bizarre et aussi prononcée que celle de Morose, il a la prétention de rentrer par le mariage dans la loi commune et de suivre le vœu de la nature, tout en conservant des goûts qui le contredisent. Sa conduite ne mérite pas un châtiment sévère; mais il est juste qu'elle soit livrée à la moquerie, et c'est la seule punition que Jonson lui inflige. Le fond de cette comédie est essentiellement plaisant; elle est surtout remarquable par l'abondance des situations comiques et par la verve du dialogue.

CHAPITRE IX

L'Alchimiste. — Croyances superstitieuses des contemporains de Jonson. — Un livre de Jacques I[er] contre les alchimistes. — L'alchimiste dans la vie réelle et sur la scène. — Les dupes. — Le clerc de procureur. — Le marchand de tabac. — Le chevalier. — Le puritain.

I

Jonson s'élève plus haut dans l'*Alchimiste* et dans le *Renard*. Là il aborde des peintures de mœurs plus fortes et des caractères plus puissants. Il sait encore nous faire rire quelquefois, comme dans la *Femme silencieuse;* mais il ajoute à la gaieté l'expression plus sérieuse de l'indignation et du mépris. L'Alchimiste et le Renard n'ont pas des ridicules, comme Morose, mais des vices qui, en excitant notre hilarité aux dépens de leurs dupes, provoquent aussi de notre part une protestation morale contre leur scélératesse.

Le titre de la comédie de l'*Alchimiste* paraîtrait suranné de nos jours. En 1610, en Angleterre, il était plein d'à-propos. L'alchimie n'était point, comme aujourd'hui, un simple souvenir des erreurs du passé; on y croyait généralement. Le peuple surtout allait consulter

ceux qui en faisaient profession, et leur attribuait sans hésitation un pouvoir surnaturel. Les classes élevées n'échappaient point à cette superstition. La loi portait des peines contre les sorciers, et les cruelles condamnations dont ils étaient l'objet révélaient toute la terreur qu'inspiraient à la société leurs pratiques menteuses. Il était défendu de prononcer certaines expressions cabalistiques auxquelles on accordait une grande influence sur les événements de la vie humaine. Celui qui avait tourné son chapeau trois fois et crié *buz*, avec l'intention d'ôter la vie à un homme, était puni de mort, comme s'il eût fait une tentative réelle d'assassinat. La trente-troisième année du règne d'Henri VIII, l'exercice de l'alchimie avait été prohibé et assimilé au crime de haute trahison. Jacques Ier, prince superstitieux, écrivait un livre contre les alchimistes, et, pour corroborer ses arguments, il faisait brûler tous ceux qui tombaient en son pouvoir.

Cette sévérité était un acte de faiblesse qui laissait croire à un danger chimérique. Les sorciers ne méritaient ni les honneurs de l'argumentation ni ceux du martyre; en voulant à tout prix les convaincre ou les punir, on leur attribuait une importance dont ils n'étaient pas dignes. C'était le mépris public et non la dialectique ou la loi qui devait faire justice de leurs manœuvres. Jonson, dans sa comédie, leur porta un coup plus terrible que tous les édits royaux sur la sorcellerie; il les livra au ridicule.

Il s'adresse à tous les bourgeois de Londres qui ont encore la faiblesse de consulter les charlatans, qui vont lire leurs destinées devant le miroir magique, et il les introduit dans le laboratoire de ces alchimistes qu'ils croient doués d'un pouvoir surnaturel. Là il décrit les secrets du métier, les procédés dont se servent les habiles pour tromper les simples, les artifices qui font tant de dupes et qui ne réussissent que grâce à la crédulité publique. La conclusion de sa pièce est claire : « Voyez et instruisez-vous, dit-il au peuple. Voilà les hommes que vous visitez et dont vous achetez les consultations à prix d'or. Ils n'ont pas d'autre puissance que celle que votre sottise leur donne. Ils vivent de vous, et le jour où vous leur retirerez votre confiance, leur prétendue science s'évanouira comme un songe. »

Pour rendre la leçon plus frappante, Jonson peint l'alchimiste d'après nature, tel qu'on le pouvait voir encore à Londres au commencement du dix-septième siècle. D'ordinaire ce personnage mystérieux n'exerçait pas seul sa profession; il lui fallait des associés et des compères qui l'aidassent à jouer son rôle. La consultation du miroir magique, la plus répandue et la plus à la mode alors, exigeait d'abord la présence d'une femme; car ce n'était pas l'alchimiste lui-même qui voyait les esprits à travers le cristal. Il se bornait à prononcer les formules magiques et à murmurer quelques paroles inintelligibles. C'est à une vierge pure, qu'on appelait *speculatrix*, qu'il était réservé de regarder le

miroir et d'y voir les figures célestes des anges. Ceux-ci ne se montraient, disait-on, qu'aux jeunes filles d'une pureté au-dessus du soupçon. Outre la femme dont il ne pouvait se passer, l'alchimiste traînait en général à sa suite un second, un aide de camp chargé d'amorcer les clients et de répandre parmi les badauds tous les contes qui pouvaient exciter leur curiosité et leur confiance. La maison d'un alchimiste se composait donc d'une sorte de triumvirat dont chaque membre remplissait des fonctions distinctes.

A la fin du seizième siècle, trois imposteurs s'étaient associés ainsi et avaient parcouru l'Europe, en vivant aux dépens des dupes que la superstition leur amenait. Leurs physionomies étaient très-connues du public anglais, et Jonson en reproduit, dans sa pièce, les traits caractéristiques. Dee était le chef de l'association, l'alchimiste habile que la foule venait consulter et dont le jargon bizarre, parsemé de mots scientifiques empruntés à la médecine et à la chimie, inspirait un respect superstitieux aux âmes faibles. Il avait pour lieutenant Kelly, né à Worcester, aventurier de bas étage, souple et intrigant, qui recrutait des victimes et les conduisait à son maître. Tous deux faisaient jouer le rôle de la femme clairvoyante à un jeune Polonais, d'une figure imberbe, qui complétait le triumvirat. Jonson met aussi en scène les trois personnages indispensables: Subtle (le Rusé), dans lequel on reconnaissait facilement Dee; Face (l'Effronté), qui rappelait

Kelly, et une femme du nom de Dol, qui offrait une ressemblance frappante avec le Polonais Laski.

Au moment où la scène s'ouvre, l'alchimiste a établi son quartier général dans une maison de Londres, dont le propriétaire est absent et dont Face est le concierge. Face, déguisé en capitaine, parcourt les lieux fréquentés, les marchés, les places publiques, les bas côtés de l'église Saint-Paul, où se tiennent les badauds; il raconte les prouesses de son maître, donne son adresse et lui envoie les dupes qui doivent être dépouillées avec l'aide de Dol.

L'entrée en matière est vive, naturelle, habile, et nous transporte tout de suite au cœur du sujet. La pièce commence par une querelle violente qui s'élève entre les deux associés; ils ont un démêlé sur la part de profit qui revient à chacun d'eux. C'est toujours l'intérêt personnel qui divise les coquins. Dans l'emportement de leur colère, ils se reprochent leurs bassesses, leurs infamies secrètes, les ruses avec lesquelles ils trompent le public, et ils nous dévoilent ainsi les côtés honteux de leurs caractères. Avant qu'ils n'agissent, nous savons ce qu'ils pensent, ce qu'ils ont fait et ce qu'ils sont capables de faire encore. Subtle et Face en viendraient aux mains, si Dol ne s'interposait entre eux, ne leur rappelait la bonne harmonie dont ils ont besoin pour vivre, et ne finissait, pour les convaincre tout à fait, par leur montrer ses griffes, en les menaçant de les dévisager.

Dès que la paix est rétablie entre les imposteurs, on les voit à l'œuvre en face de leurs dupes. C'est la diversité des personnages qui les consultent et la variété des moyens qu'ils emploient pour les tromper qui forment le principal intérêt de la pièce. Les niais viennent en grand nombre, de tous les points de Londres, frapper à la porte de l'alchimiste et lui acheter le secret de faire fortune. Dans cette foule bigarrée, toutes les classes de la société sont représentées.

II

Voici d'abord la petite bourgeoisie, sous les traits d'un clerc de procureur nommé Dapper (l'Éveillé). Dapper voudrait bien devenir riche, pour acheter la charge de son maître, et il sollicite une consultation du savant magicien. Subtle se fait prier pour lui répondre; il objecte que la loi défend l'exercice de l'art divinatoire, et qu'il court un grand danger s'il parle. C'est une manière adroite d'extorquer de l'argent à la victime. Celle-ci ne peut pas trop payer le péril auquel elle expose l'alchimiste, et elle débourse bénévolement tout l'or qu'elle porte sur elle. Quand Subtle tient le prix de la consultation, il découvre chez son client des signes merveilleux, il reconnaît en lui les indices d'une parenté étroite avec la Reine des Fées; il lui promet même de lui procurer une entrevue avec cette dame mystérieuse. Seulement la Reine des Fées ne se montre pas sans dif-

ficulté. Il faut, pour la voir, être digne de comparaître en sa présence, et se préparer à cet honneur par des cérémonies expiatoires. Subtle donne à Dapper les instructions suivantes : « Tenez-vous prêt pour une heure. Jusque-là vous devez observer le jeûne. Mettez seulement trois gouttes de vinaigre dans votre nez, dans votre bouche et une à chaque oreille. Trempez dans l'eau le bout de vos doigts et baignez vos yeux, afin d'aiguiser vos cinq sens; criez *hum* trois fois et *buz* autant de fois, et venez. »

La maison de Subtle est disposée comme celle de certains médecins de nos jours. Les clients ne doivent pas se rencontrer, pour ne pas se faire de confidences et garder, s'ils le veulent, l'incognito. On passe par une porte pour entrer et par une autre pour sortir. Pendant que Dapper s'en va, survient un marchand de tabac, Abel Drugger (le Droguiste), qui va construire une nouvelle boutique et qui, pour réussir dans son commerce, voudrait savoir quelle doit en être, d'après les règles de l'alchimie, l'orientation et la distribution intérieure. Face, en sa qualité de capitaine recruteur, amène le naïf négociant et le présente à Subtle qui, sur-le-champ, par un procédé familier aux imposteurs, lui prédit, pour l'amadouer, plus de bonheur qu'il n'en espère. Dans la scène suivante, les deux charlatans jouent leur rôle à merveille; l'un fait des prédictions et l'autre vante la science de son complice.

SUBTLE.

C'est un heureux garçon, j'en suis sûr.

FACE.

Avez-vous déjà pu, monsieur, deviner cela? Vois donc, Abel!

SUBTLE.

Et en bonne voie pour devenir riche.

FACE.

Monsieur!

SUBTLE.

Cet été, il portera le costume des notables de sa corporation et, au printemps prochain, le vêtement écarlate du shérif.

FACE.

Quoi! et avec si peu de barbe au menton!

SUBTLE.

Monsieur, vous pouvez penser qu'on lui fournira une recette pour faire pousser ses cheveux. Mais il faut qu'il soit sage et qu'il surveille sa jeunesse. La fortune indique pour lui une autre route.

FACE.

En vérité, docteur, comment peux-tu connaître cela si vite? J'en suis tout émerveillé.

SUBTLE.

Par une règle de métoposcopie, en vertu de laquelle je travaille; par une certaine étoile sur le front que vous ne voyez pas. Votre visage couleur de châtaigne ou d'olive ne trompe point et votre longue oreille promet. J'ai reconnu cela à certaines taches sur ses dents et sur l'ongle de son doigt mercuriel.

FACE.

Quel est ce doigt?

SUBTILE.

Son petit doigt. Voyez. Vous devez être né un mercredi.

DRUGGER.

Oui, monsieur, c'est vrai.

SUBTLE.

Le pouce, en chiromancie, nous le consacrons à Vénus, l'index à Jupiter, le doigt du milieu à Saturne, celui qui porte l'anneau au Soleil, le petit à Mercure qui était, monsieur, le maître de son horoscope; car il est né sous la constellation de la Balance, ce qui annonçait qu'il serait marchand et qu'il commercerait avec des balances.

(Il regarde le plan de la boutique que lui présente Drugger).

Ceci est l'ouest et ceci le sud.

DRUGGER.

Oui, monsieur.

SUBTLE.

Et ce sont les deux côtés.

DRUGGER.

Oui, monsieur.

SUBTLE.

Faites-moi votre porte ici, au sud; votre côté le plus large à l'ouest; à l'est, au-dessus de votre boutique, écrivez les noms de Mathlai, de Tarmiel et de Baraborat; au nord ceux de Raël, de Velel et de Thiel: ce sont là les noms de ces esprits mercuriels qui chassent les mouches des boîtes d'épicerie.

L'aristocratie envoie aussi ses représentants dans le

laboratoire de l'alchimiste. Après le clerc et le petit marchand, nous voyons entrer le chevalier, l'homme de cour, sir Épicure Mammon. Celui-ci ne se contente pas de consulter Subtle; il a la foi, il fait du prosélytisme, il célèbre partout les merveilles de la pierre philosophale, il ne supporte ni l'ombre d'un doute ni l'apparence d'une discussion. Il pulvérise les incrédules. A ses yeux, contester la puissance de l'alchimie, c'est nier l'évidence. Il a la passion de l'or et celle de la luxure; il est convaincu qu'il pourra satisfaire l'une et l'autre avec le secours de Subtle, et il se plonge d'avance par la pensée dans toutes les voluptés qui l'attendent. Ce personnage n'a pas disparu de la scène du monde; nous le connaissons, nous l'avons vu de nos jours; il appartient à notre époque aussi bien qu'à celle de Jonson. Que de fois ne rencontre-t-on pas des gens de qualité qui rompent des lances en faveur des sciences occultes, qui plaident avec passion la cause du magnétisme, des tables tournantes, des esprits frappeurs, qui s'indignent du moindre signe d'incrédulité, et qui entrevoient dans les prétendues communications qu'ils entretiennent avec le monde surnaturel une source illimitée de jouissances pour l'esprit et pour les sens!

Écoutons sir Épicure Mammon discuter avec un incrédule. Cette scène ne serait pas déplacée dans la comédie moderne.

MAMMON.

Vous êtes incrédule, monsieur. Cette nuit je changerai en or tout le métal que j'ai dans ma maison, et demain matin, de bonne heure, j'enverrai acheter à tous les plombiers et à tous les marchands d'étain leur plomb et leur étain, et je prendrai tout le cuivre de Lothbury.

SURLY.

Quoi, pour le changer aussi !

MAMMON.

Oui; et j'achèterai le Devonshire et le pays de Cornouailles, et j'en ferai de véritables Indes. Vous admirez maintenant.

SURLY.

Non, par ma foi.

MAMMON.

Mais, lorsque vous verrez les effets du grand œuvre dont une partie projetée sur cent de Mercure, de Vénus et de la Lune, les change en autant de parties du Soleil, en un millier même et jusqu'à l'infini, vous me croirez.

SURLY.

Oui, lorsque je les verrai.

MAMMON.

Quoi ! Pensez-vous que je vous conte des fables? Je vous assure que celui qui possède une fois la fleur du soleil, le rubis parfait que nous appelons élixir, non-seulement peut faire cela, mais peut aussi, par la vertu de cet objet, accorder des honneurs, de l'amour, du respect, une longue vie; donner à qui il veut sûreté, valeur et victoire. En vingt-huit jours, je transformerai un vieillard de quatre-vingts ans en enfant.

SURLY.

Sans aucun doute; il l'est déjà.

MAMMON.

Non; je veux dire que je lui rendrai la force de ses jeunes années, que je le renouvellerai comme un aigle, que je le mettrai en état d'avoir des fils et des filles aussi grands que des géants. C'est ainsi qu'ont fait autrefois nos philosophes, les anciens patriarches, avant le déluge. En prenant seulement une fois par semaine, sur la pointe d'un canif, gros comme un grain de moutarde de cet élixir, ils devenaient aussi vigoureux que Mars et donnaient le jour à de jeunes Amours. C'est le secret de la *natura naturata* contre toute espèce d'infection; elle guérit toutes les maladies, de quelque cause qu'elles viennent : une souffrance d'un mois en un jour, celles d'une année en douze, et les autres, quelque anciennes qu'elles soient, en un mois, et cela bien mieux que toutes les doses de vos docteurs droguistes. Avec cela, je me fais fort de faire fuir la peste du royaume en trois mois. Mais vous êtes incrédule.

SURLY.

En vérité, c'est mon humeur. Je n'aimerais pas à être attrapé. Votre pierre ne peut pas me transformer.

MAMMON.

Entêté! Voulez-vous en croire l'antiquité, les vieilles annales? Je vous montrerai un livre où Moïse et sa sœur, ainsi que Salomon, ont écrit sur l'art, et un traité de la main d'Adam.

SURLY.

Comment?

MAMMON.

Oui, sur la pierre philosophale, et en haut hollandais.

SURLY.

Est-ce qu'Adam a écrit en haut hollandais?

MAMMON.

Il l'a fait, monsieur, et c'est ce qui prouve que c'était la langue primitive.

SURLY.

Sur quel papier?

MAMMON.

Sur des tablettes de cèdre.

SURLY.

Oh! celui-là, à coup sûr, doit résister aux vers.

Un des principaux artifices dont se servaient les alchimistes pour gagner la confiance publique, c'était l'affectation d'une grande piété. Ils se vantaient de mener une vie sévère, et ils exigeaient de leurs adeptes une extrême pureté de mœurs, sous peine de ne pas réussir dans leurs consultations. C'était un appât pour les âmes dévotes, et en même temps une excellente excuse pour expliquer au besoin l'insuccès de leurs opérations. Le moindre péché commis par les personnes présentes pouvait faire échouer tous leurs plans. Les charlatans d'aujourd'hui exigent de tous ceux qui assistent à leurs séances qu'ils aient la foi; ceux du seizième siècle exigeaient la vertu. Aussi le chevalier voluptueux et avide se garde-t-il bien de laisser percer

ses sentiments devant Subtle; il croit à l'austérité de celui-ci, il le considère comme un saint, et, dès qu'il le voit venir, il recommande à son interlocuteur, Surly, de surveiller son langage. « Pas un mot pro-« fane devant lui, dit-il, c'est du poison! — Bonjour, père, » ajoute-t-il, en s'adressant à l'alchimiste qui entre. Subtle soutient avec beaucoup de sang-froid, en présence de sa dupe, le rôle respectable qu'il s'est attribué. La tirade sentencieuse qu'il prononce est un chef-d'œuvre d'hypocrisie :

« Mon fils, je crains que vous ne soyez avide, en vous voyant arriver ainsi, juste au moment fixé, et devancer le jour, dès le matin. Cela semble indiquer les inquiétudes d'un appétit charnel et importun. Prenez garde d'éloigner de vous les bénédictions du ciel par une précipitation immodérée. Je serais désolé de voir mes travaux, qui ont maintenant atteint leur perfection, mes travaux, fruits de longues veilles et d'une grande patience, ne pas prospérer sur le terrain où mon affection et mon zèle les ont placés. Moi qui (j'en prends à témoin le ciel et vous-même, le confident de mes pensées), moi qui, dans tous mes projets, n'ai pas eu d'autre but que le bien public, que de pieux offices et que la tendre charité, qui est maintenant devenue un prodige parmi les hommes. Et si, maintenant, vous, mon fils, vous deviez prévariquer et employer pour vos plaisirs particuliers une bénédiction si grande et si orthodoxe, soyez sûr qu'il en résulterait quelque

malédiction qui frapperait vos desseins artificieux et secrets. »

Il manie à merveille le jargon mystique de sa profession. Il sent d'ailleurs, dans cette scène, qu'il combat pour un intérêt sérieux et qu'il a besoin de donner une haute idée de lui-même. Il parle devant un incrédule et devant une dupe. S'il faiblissait, il risquerait de perdre le meilleur de ses clients. Aussi fait-il feu de toutes pièces. Après une tirade prétentieuse sur la vertu, il dirige immédiatement contre son adversaire tout l'arsenal de son érudition de contrebande : « Il y a d'une part, dit-il, une exhalaison humide que nous appelons *materia liquida*, ou l'eau onctueuse; d'autre part, une certaine portion de terre épaisse et visqueuse; toutes les deux réunies forment la matière élémentaire de l'or; ce n'est pas encore là sa matière propre, *propria materia;* mais elle est commune à tous les métaux et à toutes les pierres, car, lorsqu'elle est dégagée de la partie humide et qu'elle est plus sèche, elle devient pierre; lorsqu'elle retient au contraire plus d'humidité, elle se change en soufre ou en vif-argent, d'où sortent tous les autres métaux. Et cette matière élémentaire ne peut pas tout d'un coup passer d'un extrême à l'autre, au point de devenir de l'or et de franchir tous les intermédiaires. La nature produit d'abord l'imparfait, puis de là elle arrive au parfait. C'est l'eau aérienne et onctueuse qui forme le mercure, le soufre vient de la partie grasse et terrestre : l'une,

c'est-à-dire la dernière, tenant la place du mâle, et l'autre de la femelle, dans tous les métaux. Il y en a qui les croient hermaphrodites, parce qu'ils sont à la fois actifs et passifs. Mais ces deux éléments rendent le reste ductile, malléable, extensible. Ils existent même dans l'or; car, au moyen du feu, nous distinguons ce qui les compose, et nous y trouvons de l'or; et nous pouvons produire ainsi chaque espèce de métal, d'une manière plus parfaite que la nature ne le fait dans la terre; d'ailleurs, qui ne voit, par l'expérience de tous les jours, que l'art peut faire sortir des abeilles, des frelons, des guêpes de la carcasse et des excréments des animaux; voire même des scorpions d'une certaine herbe, lorsqu'elle est placée d'une certaine manière? et ce sont cependant là des créatures animées, bien plus parfaites et plus excellentes que des métaux. »

« Et voilà pourquoi votre fille est muette. »

Après ce discours nébuleux, Subtle triomphe, comme un médecin de Molière; il espère avoir terrassé son adversaire sous le poids de ses grands mots et de ses arguments inintelligibles.

L'austérité dont il fait parade lui servira plus tard à se débarrasser de Mammon, qui devient importun, en demandant sans cesse à voir le trésor que doit lui procurer la pierre philosophale. Il a soin de placer sur le chemin du chevalier la jeune Dol, dont la figure avenante produit l'impression qu'il avait prévue. A peine

Épicure l'a-t-il aperçue, qu'il essaye de corrompre Face pour obtenir une entrevue avec elle. Face, dont le rôle est tracé d'avance, se fait longtemps prier avant de céder; il répond que Dol est la sœur de son maître, il rappelle la sévérité des principes de l'alchimiste, et il feint de redouter sa colère. Mammon ne peut vaincre sa résistance qu'à force d'argent. L'heure si désirée de l'entrevue qu'on lui ménage avec la jeune fille arrive enfin, le chevalier est au comble de ses vœux. Mais c'est là que l'attendait Subtle. Pendant que le voluptueux gentilhomme peint sa flamme en traits de feu à celle qu'il aime, pendant qu'il découvre en elle toutes les perfections réunies : « une lèvre autrichienne, le nez des Valois et le front des Médicis; » il oublie les recommandations pressantes de Face, il élève la voix, Dol lui répond sur le même ton et l'alchimiste les surprend, comme s'il avait été attiré par le bruit. Sa colère éclate alors avec une violence calculée. Il leur reproche d'avoir contrarié toutes ses opérations par leur intrigue criminelle; l'œuvre qu'il avait entreprise exigeait des cœurs purs; maintenant tout est perdu, et le fruit de ses longs travaux est anéanti par la faute d'Épicure. Au même instant, comme pour confirmer cette déclaration, on entend une détonation épouvantable et Face accourt précipitamment, le visage bouleversé; il annonce que les substances réunies dans le laboratoire viennent de faire explosion, que les cornues, les maitères préparées et les appareils chimiques sont réduits

en cendres. A cette nouvelle foudroyante, Subtle feint de s'évanouir, tandis que Mammon s'arrache les cheveux en voyant toutes ses espérances renversées. L'alchimiste a atteint son but; il voulait se soustraire à l'obligation de faire de l'or, s'approprier les sommes avancées par Mammon, et se tirer, sans bourse délier, d'une situation embarrassante. Non-seulement, après l'accident, il n'a plus rien à donner, mais il a même le droit de se plaindre; il peut réclamer une indemnité pour tout le temps qu'on lui a fait perdre. C'est lui qui est l'offensé et c'est à Mammon à lui offrir des excuses. Il est difficile de trouver un moyen plus ingénieux de se défaire d'une dupe qui réclame de l'argent.

Quant au jeune clerc de procureur, comme il insiste pour voir sa tante, la Reine des Fées, on lui dit qu'elle veut le regarder sans être vue de lui; on lui bande les yeux et on lui ordonne, de la part de son illustre parente, de déposer tout l'argent qu'il a dans ses poches. Il essaye de sauver quelques débris de sa bourse; mais, chaque fois qu'il cache un objet, on le pince jusqu'au sang et on lui fait croire que ce sont des génies ailés qui viennent le punir de sa dissimulation, par l'ordre de la Reine.

III

Les ruses de l'alchimiste sont innombrables. Il trompe chacune de ses victimes par des moyens diffé-

rents. Il excelle aussi à prendre tous les tons et à jouer mille personnages divers. Nous l'avons vu successivement hautain avec le clerc, caressant avec le marchand de tabac, sentencieux, pédant et même sévère avec Épicure Mammon. Nous allons le voir encore changer de rôle et paraître, sous un nouvel aspect, avec deux nouvelles dupes. Il s'agit cette fois de deux de ces puritains hypocrites que Jonson a si souvent livrés au ridicule. L'un est un diacre fanatique et obstiné, l'autre, un pasteur plus délié et plus fin ; ils arrivent l'un et l'autre d'Amsterdam, le repaire de leur secte, et ils viennent demander compte à Subtle d'une somme d'argent qu'ils lui ont envoyée pour accomplir le grand œuvre. Le diacre Ananias se présente le premier. « M'apportes-tu des fonds ? » dit Subtle, qui ne se donne pas la peine de ménager un subalterne. « Des fonds ? répond Ananias, la communauté ne veut plus vous en envoyer, tant qu'elle n'aura pas obtenu un résultat satisfaisant. Vous avez déjà reçu trente livres. » Subtle attendait cette réponse qu'il avait provoquée avec intention. Elle lui sert de prétexte pour s'emporter et pour mettre à la porte l'opiniâtre sectaire, dont il n'eût pu se débarrasser autrement. Le diacre repoussé retourne piteusement auprès de son chef, qui comprend, à l'attitude de Subtle, qu'il faut plier devant ses exigences et qu'on obtiendra plus de lui par des promesses que par des menaces. La secte a le plus grand intérêt à ménager un auxiliaire qu'elle croit puissant et qui peut lui fournir

des armes redoutables. Aussi le pasteur *Tribulation* explique-t-il à son diacre qu'un premier échec ne doit pas le décourager. « Il faut savoir, lui dit-il, supporter les injures et employer au besoin des instruments indignes. L'intérêt de la sainte cause excuse tout. La fin justifie les moyens. » Tribulation se présente donc à son tour devant Subtle, précédé d'Ananias, auquel il a fait la leçon, et il répare, par son adresse, la faute de son lieutenant. Subtle se laisse, en apparence, toucher par l'humilité affectée du puritain et il consent à écouter ses propositions. Mais, quand il voit à ses pieds ces hypocrites raffinés dont il pénètre les secrètes pensées, dont il connaît toutes les manœuvres et tous les artifices, comme il sait que tous deux ont besoin de lui et qu'ils n'oseront pas se révolter sous l'outrage, il cède au plaisir de les accabler de son mépris, de leur montrer qu'il a percé à jour leur conduite équivoque, et il aiguise contre eux les traits les plus acérés de la satire. Chaque fois qu'Ananias ouvre la bouche, il la lui ferme avec colère, et il oblige Tribulation, qu'il fascine, à écouter un langage empreint de la plus sanglante ironie.

SUBTLE.

Misérable Ananias, est-ce toi qui es de retour?

TRIBULATION.

Monsieur, calmez-vous. Il est venu pour s'humilier lui-même en esprit et pour implorer votre patience; un

excès de zèle l'a entraîné hors de la voie qu'il devait suivre.

SUBTLE.

Ah! cela change l'affaire.

TRIBULATION.

Les frères n'ont en vérité nullement le projet de vous causer la moindre peine; mais ils sont disposés à prêter volontiers leurs mains à tous les projets que l'esprit et vous, vous inspirez.

SUBTLE.

De mieux en mieux!

TRIBULATION.

Tout l'argent qui est nécessaire à l'œuvre sacrée vous sera compté. Les saints jettent par ma main leur bourse à vos pieds.

SUBTLE.

Parfait! Vous comprenez maintenant qu'il le faut. Ne vous ai-je pas encore assez entretenu de notre pierre philosophale et de tout le bien qu'elle doit faire à votre cause? Ne vous ai-je pas assez montré (sans parler des moyens qu'elle vous donne de payer des forces étrangères et d'entraîner les Hollandais, vos amis, loin des Indes, pour vous servir avec toute leur flotte) que même son emploi médicinal fera de vous une faction et un parti dans le royaume? Supposez que quelque grand homme d'État ait la goutte; vous lui envoyez seulement trois gouttes de votre élixir et vous le soulagez sur-le-champ; c'est un ami que vous vous êtes fait. Un autre souffre de paralysie ou d'hydropisie, il prend de votre matière incombustible et le voilà rajeuni : c'est encore un ami. Une dame a passé

l'âge de la jeunesse du corps, quoiqu'elle ait encore celle de l'esprit; son visage est trop maltraité pour pouvoir emprunter le secours de la peinture, vous le restaurez avec de l'huile de *talc;* dès lors vous avez gagné son amitié et celle de tous ses amis. Un lord a la lèpre, un chevalier a des douleurs dans les os, un squire a l'un et l'autre, vous leur rendez la santé avec une simple friction de votre remède; vous augmentez encore le nombre de vos amis. Vous pourrez être alors ce que vous voudrez et cesser de vous livrer à vos exercices de longue haleine, d'aspirer vos ha! et vos hum! dans une trompette. Je ne dis pas que ceux qui ne sont point favorisés dans un État ne puissent, pour arriver à leur but, faire de l'opposition et prendre une trompette pour réunir leur troupeau; car, pour dire la vérité, une trompette fait beaucoup d'effet sur les femmes et sur toutes les créatures flegmatiques : c'est là votre cloche.

ANANIAS.

Les cloches sont profanes; une trompette peut être religieuse.

SUBTLE.

Pas d'observations de votre part! Car alors adieu ma patience! Pardieu, j'en finirai. Je ne veux pas être ainsi torturé.

TRIBULATION.

Je vous en prie, monsieur.

SUBTLE.

Tout sera rompu. Je l'ai dit.

TRIBULATION.

Laissez-moi trouver grâce, monsieur, à vos yeux. Notre

homme est corrigé. Son zèle ne permettra pas plus que vous l'usage de la trompette ; maintenant que la pierre philosophale est édifiée, nous n'en aurons plus besoin.

SUBTLE.

Non, vous n'aurez plus besoin non plus de prendre votre masque sacré, pour obtenir des veuves, qu'elles vous fassent des legs, ou des femmes zélées, qu'elles volent leurs maris au profit de la cause commune. Vous n'aurez plus besoin de faire, pendant la nuit, des repas abondants, afin de mieux célébrer le jeûne du jour suivant, pendant que les frères et les sœurs s'humilient et domptent la rébellion de la chair. Vous n'étalerez plus, devant vos auditeurs affamés, vos scrupules pointilleux ; vous ne demanderez plus si un chrétien peut chasser au faucon ou avec des chiens, si les matrones de la sainte assemblée peuvent laisser leurs cheveux à l'air ou porter des bonnets ou avoir ce que vous appelez une idole sur leur linge empesé.

ANANIAS.

Mais c'est bien une idole !

TRIBULATION (à Subtle).

Ne faites pas attention à lui.

(A Ananias.)

Je te commande, esprit de zèle, mais aussi de discorde, de faire la paix avec cet homme.

(A Subtle).

Je vous en prie, monsieur, continuez.

SUBTLE.

Vous n'aurez plus besoin de faire des libelles contre les prélats. Vous ne serez plus obligés d'attaquer les pièces

de théâtre, pour plaire à l'alderman dont vous dévorez chaque jour la substance. Vous ne mentirez plus, avec un zèle plein de fureur, jusqu'à ce que vous soyez enroués. Plus de ces artifices si singuliers! vous ne vous attribuerez pas à vous-mêmes les noms de *Tribulation*, de *Persécution*, de *Contrainte*, de *Longue patience* et d'autres semblables que toute votre famille ou plutôt toute votre tribu affecte de prendre, seulement pour l'effet et pour frapper l'oreille des disciples.

TRIBULATION.

Oui, monsieur, ce sont des moyens que les frères consacrés à Dieu ont inventés, pour propager leur glorieuse cause, moyens remarquables et grâce auxquels ils deviennent eux-mêmes fameux rapidement et avec profit.

SUBTLE.

Oh! mais la pierre philosophale! Tout est inutile avec elle. Plus rien à faire. C'est l'art des anges, le miracle de la nature, le secret divin qui traverse les nuages de l'est à l'ouest, et dont la tradition vient, non pas des hommes, mais des esprits.

ANANIAS.

Je hais les traditions, je n'y crois pas.

TRIBULATION.

Paix!

ANANIAS.

Tout cela, c'est du papisme! Je ne veux pas me taire, je ne le veux pas.

TRIBULATION.

Ananias!

ANANIAS.

Qu'il plaise aux profanes d'affliger les hommes consacrés à Dieu ! Moi, je ne le puis.

SUBTLE.

Bien, Ananias, tu l'emportes.

Subtle a eu la satisfaction d'humilier à loisir ces orgueilleux puritains, et, quand il les a cruellement fustigés, il laisse croire qu'il leur fait une concession, en acceptant leur argent. Le caractère de l'alchimiste est, comme on le voit, vigoureusement tracé et plein de verve comique. Il appartient à la haute comédie.

La morale voulait cependant que Subtle, tout habile qu'il est, fût démasqué, et Jonson lui réserve au dénoûment une juste punition. Il a recours pour cela à une invention très-simple ; il fait revenir brusquement de la campagne le propriétaire de la maison dont Face est le concierge. Face a beau parlementer à la porte, pour donner à ses associés le temps de se sauver et dissimuler leur fuite, leur présence est trahie par la dénonciation des voisins et par les cris de Dapper qu'ils ont laissé, depuis plusieurs heures, les yeux bandés, en compagnie de la Reine des Fées. Le rusé portier, voyant qu'il ne peut plus dissimuler, obtient son pardon, au prix d'une confession complète, tandis que Dol et Subtle sont honteusement chassés, les mains vides et sans avoir pu emporter le produit de leurs vols. La

morale est ainsi satisfaite et la punition mesurée à la faute.

Cette comédie donna le coup de grâce à l'alchimie, en la faisant tomber sous le ridicule. Elle guérit les contemporains de Jonson des croyances et des terreurs superstitieuses auxquelles ils étaient encore en proie. L'imagination populaire qui, depuis le moyen âge, avait grandi le rôle des alchimistes, se les représenta désormais sous les traits de l'imposteur Subtle, de même qu'après l'immortel roman de Cervantes on ne put voir un chevalier sans songer à don Quichotte.

CHAPITRE X

Le *Renard*. — La chasse à l'héritage. — Une collection d'originaux. — Le Parasite. — L'avocat Vautour. — Le vieux Corbeau. — Le jeune Corbeau. — Le Trompeur trompé. — Qualités et défauts des comédies de Ben Jonson.

I

Sur le même rang que l'*Alchimiste*, nous placerons une autre création puissante de Ben Jonson, le *Renard*, qui est resté populaire en Angleterre. C'est peut-être la comédie la plus achevée de Jonson, celle du moins où se rencontrent les scènes les mieux conduites et les plus fortes. Le caractère principal est extraordinaire, comme la plupart de ceux du poëte. C'est un gentilhomme vénitien, riche et célibataire, qui aime passionnément l'or et les jouissances que la richesse procure. Plutus est sa divinité. Dès la première scène, il entonne, en son honneur, un dithyrambe poétique, imité d'un fragment de *Bellérophon*, tragédie perdue d'Euripide, et d'un passage de Pindare. Pour augmenter la somme de sa fortune, et par suite celle de ses plaisirs, il n'y a pas de moyen que Volpone ne soit

capable d'employer. L'intrigue de la pièce se compose des stratagèmes qu'il invente pour gagner de l'argent. Le plus lucratif et le plus ingénieux de ses artifices consiste à se faire passer pour malade. Il sait que le lit d'un vieux garçon riche et sans héritiers sera assiégé de solliciteurs, et il spécule sur la cupidité de ceux qui l'entourent. Il répand le bruit de sa mort prochaine, il décompose son visage, il entoure sa tête d'oreillers, il s'étend sur des coussins, et il attend la visite des dupes qui aspirent à être portées sur son testament, et qui ne peuvent s'approcher de son lit sans lui apporter quelques cadeaux de prix.

Dans cette œuvre de dissimulation profonde, il a pour auxiliaire un personnage très-spirituel et très-plaisant dont Jonson a tracé le portrait avec beaucoup d'art, le parasite Mosca. Ces deux fourbes jouent chacun leur rôle en acteurs consommés. Mosca reçoit les visiteurs, encourage les espérances de tous, les assure à tour de rôle de ses bons offices, et leur extorque leur or.

Nous voyons défiler devant nous, dans une série de scènes excellentes, tous les candidats à l'héritage, l'avocat Voltore, le vieux Corbaccio, le jeune Corvino, et jusqu'à la femme de quarante ans, jalouse et avide, lady Politick-Would-Be. Tous tombent successivement dans les piéges que leur tend l'habile parasite; tous se croient maîtres de la succession; tous témoignent leur joie par quelque marque de leur générosité, et tous servent de texte aux plaisanteries du mordant Volpone

et de son complice. Ce qui rend ces scènes si piquantes, c'est le contraste qu'offrent la crédulité et la simplicité des héritiers avec le ton de persiflage et l'empressement ironique de Mosca. Celui-ci se moque d'eux sans qu'ils s'en aperçoivent ; il flatte leurs désirs en les perçant de ses épigrammes déguisées, et il procure à son maître le double plaisir de les dépouiller et de jouir du spectacle de leur sottise.

SCÈNE I.

(Pendant que Volpone et Mosca causent ensemble, on annonce l'avocat Voltore.)

VOLPONE ou LE RENARD.

Aimable Mosca ! c'est bien ! Maintenant mon oreiller, et laisse-les entrer.

(Mosca sort.)

Maintenant mon prétendu rhume, ma phthisie et ma goutte, mon apoplexie, ma paralysie, mon catarrhe, à mon aide, avec votre appareil obligé ! Voilà la posture dans laquelle, depuis trois ans, j'ai nourri leurs espérances. — Il vient, je l'entends. — Uh !

(Il se met à tousser.)

Uh ! uh ! uh !

SCÈNE II.

MOSCA ou LA MOUCHE.

(Rentrant avec Voltore qui porte une pièce de vaisselle.)

(A Voltore.)

Vous êtes toujours ce que vous étiez, monsieur. Il n'y a que vous, parmi tous les autres, qui soyez maître de son affection, et vous faites sagement de l'entretenir ainsi par

des visites matinales et par de tendres preuves de vos bons sentiments pour lui, ce qui, j'en suis sûr, ne peut que lui être très-agréable.

(A Volpone.)

Mon maître! Monsieur! Voici M. Voltore qui est arrivé.

VOLPONE (d'une voix faible.)

Que dites-vous?

MOSCA.

Monsieur, M. Voltore est venu ce matin pour vous faire une visite.

VOLPONE.

Je le remercie.

MOSCA.

Et il apporte une pièce de vaisselle antique, achetée à Saint-Marc, dont il vous fait présent.

VOLPONE.

Il est le bienvenu. Prie-le de venir plus souvent.

MOSCA.

Oui.

VOLTORE ou LE VAUTOUR.

Que dit-il ?

MOSCA.

Il vous remercie et désire vous voir souvent.

VOLPONE.

Mosca.

MOSCA.

Mon maître!...

VOLPONE.

Fais-le approcher. Où est-il? Je suis impatient de serrer sa main.

MOSCA.

La vaisselle est ici, monsieur.

VOLTORE.

Comment vous portez-vous, monsieur?

VOLPONE.

Je vous remercie, monsieur Voltore. Où est la vaisselle? Mes yeux sont si mauvais.

VOLTORE (la mettant dans ses mains).

Je suis désolé de vous voir toujours aussi faible.

MOSCA (à part).

C'est-à-dire, de ne pas le voir plus faible.

VOLPONE.

Vous êtes trop magnifique.

VOLTORE.

Non, monsieur. Plût au ciel que je pusse vous donner la santé, aussi bien que cette vaisselle!

VOLPONE.

Vous donnez, monsieur, ce que vous pouvez; je vous remercie. Votre amitié se manifeste ainsi, et ne restera pas sans retour. Venez me voir souvent, je vous prie.

VOLTORE.

Oui, je viendrai, monsieur.

VOLPONE.

Ne vous éloignez pas de moi.

MOSCA (bas à Voltore).

Remarquez-vous cela, monsieur?

VOLPONE.

Écoutez-moi encore; cela vous intéresse.

MOSCA (bas à Voltore).

Vous êtes un heureux homme, monsieur. Connaissez votre bonheur.

VOLPONE.

Je ne puis plus maintenant durer longtemps.

MOSCA (bas à Voltore).

Vous êtes son héritier, monsieur.

VOLTORE (bas à Mosca.

Le suis-je?

VOLPONE.

Je sens que je m'en vais. Uh! uh! uh! uh! Je fais voile pour mon dernier port. Uh! uh! uh! uh! Et je suis heureux d'être si près du terme.

(MOSCA (haut).

Hélas! bon monsieur, nous devons tous partir.

VOLTORE (bas à Mosca).

Mais, Mosca.

MOSCA.

L'âge sera le plus fort.

VOLTORE (bas à Mosca).

Je t'en prie, écoute-moi. Suis-je porté, pour sûr, comme son héritier, sur le testament?

MOSCA (emmenant Voltore loin du lit, et parlant haut).

Si vous l'êtes! Je vous en prie, monsieur, promettez-moi de m'inscrire parmi les serviteurs de votre maison. Toutes mes espérances reposent sur Votre Seigneurie. Je suis perdu, à moins que le soleil levant ne brille sur moi.

VOLTORE.

Il brillera sur toi, et te réchauffera en même temps, Mosca.

MOSCA.

Monsieur, je suis un homme qui n'ai pas rendu à votre amitié les plus mauvais offices. Ici je porte vos clefs, je vois si tous vos coffres et vos cassettes sont fermés; je tiens le petit inventaire de vos bijoux, de votre argenterie et de votre argent monnayé; je suis votre intendant, monsieur, je veille sur vos biens ici.

VOLTORE.

Mais suis-je donc seul héritier?

MOSCA.

Sans aucun associé, monsieur. Cela a été conclu ce matin. La cire est encore chaude, et l'encre à peine sèche sur le parchemin.

VOLTORE.

Heureux, heureux homme que je suis! Par quelle chance favorable, mon bon Mosca?

MOSCA.

Votre seul mérite, monsieur. Je ne connais pas d'autre motif.

VOLTORE.

Ta modestie t'empêche d'en voir un autre. Bien, nous reconnaîtrons cela.

MOSCA.

Il a toujours aimé votre manière d'être, monsieur. Il a été gagné à première vue. Je lui ai souvent entendu dire combien il admirait les hommes de votre libérale profession qui peuvent parler pour chaque cause, défendre les

intérêts les plus contraires, au point de s'enrouer deux fois sans sortir de la légalité, qui, avec la plus agile prestesse. peuvent se tourner et se retourner, faire et défaire des liens, donner un conseil à double sens, recevoir l'or provocateur des deux mains et le mettre de côté. Ces hommes, il le savait bien, doivent s'enrichir par leur humilité. Et, pour sa part, il pensait qu'il aurait été heureux d'avoir un héritier d'un esprit si tolérant, si sage, si grave, d'une langue si subtile et avec cela capable de faire du bruit; qui ne voudrait ni se remuer, ni rester tranquille sans honoraires; car chaque mot que Votre Seigneurie laisse seulement tomber de sa bouche est un sequin.

(On frappe au dehors.)

Qu'est-ce cela? On frappe. Je ne voudrais pas qu'on vous vît, monsieur. Et cependant...... Dites que vous êtes venu et parti en toute hâte, j'inventerai une excuse; et vous, monsieur, lorsque vous viendrez à nager dans l'or, pensez à votre serviteur; souvenez-vous seulement de moi. Je n'ai pas été le plus mauvais de vos clients.

VOLTORE.

Mosca!

MOSCA.

Quand voulez-vous que je vous apporte votre inventaire ou que je vous fasse voir une copie du testament?

(On frappe encore.)

J'y vais. Je vous les apporterai, monsieur; allons, partez, et prenez l'air affairé.

(Voltore sort.)

SCÈNE III.

VOLPONE (se redressant).

Excellent Mosca! viens ici que je t'embrasse!

MOSCA.

Ne bougez pas, monsieur. Voici Corbaccio.

VOLPONE.

Mets la vaisselle de côté. Le vautour est parti et le vieux corbeau arrive.

MOSCA.

Recommencez à garder le silence et à dormir.

(Mettant la vaisselle avec d'autres objets.)

Reste ici, toi, et fais des petits.—Maintenant nous allons voir un coquin qui est en vérité plus impotent que celui-ci ne feint de l'être, et qui cependant espère danser sur son tombeau.

SCENE IV.

(Corbaccio entre.)

MOSCA.

Corbaccio! Vous êtes tout à fait le bienvenu, monsieur.

CORBACCIO ou LE VIEUX CORBEAU.

Comment se porte votre maître?

MOSCA.

Ma foi, comme toujours, monsieur. Il n'y a pas de mieux.

CORBACCIO (qui est sourd, entendant mal).

Quoi, est-il mieux?

MOSCA (criant).

Non, monsieur, il est plutôt plus mal.

CORBACCIO.

C'est bien. Où est-il?

MOSCA.

Sur sa couche, monsieur. Il vient de s'endormir.

CORBACCIO.

Dort-il bien?

MOSCA.

Il n'a pas fermé l'œil, monsieur, de toute cette nuit, ni hier; il s'assoupit, voilà tout.

CORBACCIO.

Bien! Il devrait prendre conseil des médecins. Je lui ai apporté ici un narcotique, de la part de mon propre docteur.

MOSCA.

Il ne veut pas entendre parler de drogues.

CORBACCIO.

Mais moi-même je suis resté là, pendant qu'on le faisait; j'y ai vu mettre tous les ingrédients, et je sais que cela ne peut qu'opérer d'une manière très-favorable. Sur ma vie, c'est seulement pour le faire dormir.

VOLPONE (à part).

De son dernier sommeil, s'il s'avisait de le prendre.

MOSCA.

Monsieur, il n'a aucune confiance dans la médecine.

CORBACCIO.

Vous dites, vous dites?

MOSCA.

Il n'a aucune confiance dans la médecine; il pense qu'il n'y a pas de plus grand danger, ni de maladie plus grave à éviter, que la plupart de vos docteurs. Je l'ai entendu

souvent assurer que votre médecin ne serait pas son héritier.

CORBACCIO.

Que je ne serais pas son héritier?

MOSCA.

Non, votre médecin, monsieur.

CORBACCIO.

Oh! non, non, non. Ce n'est pas là ce que je veux dire.

MOSCA.

Non, monsieur. Il ne peut pas non plus digérer leurs honoraires. Il dit qu'ils écorchent un homme, avant de le tuer.

CORBACCIO.

C'est juste, je vous comprends.

MOSCA.

Et ils font cela par expérience. La loi non-seulement les absout, mais leur donne encore une grande récompense. Mon maître n'a pas envie de payer ainsi sa mort.

CORBACCIO.

Cela est vrai, ils sont aussi libres de tuer qu'un juge.

MOSCA.

Oui, et plus libres encore; car le juge ne tue, monsieur, que quand la loi condamne, et eux peuvent le tuer, lui aussi.

CORBACCIO.

Oui, aussi bien que moi ou n'importe qui. Comment se porte son apoplexie? Agit-elle encore fortement sur lui?

MOSCA.

Avec beaucoup de violence. Sa voix est entrecoupée, ses yeux fixes, son visage plus allongé que d'habitude.

CORBACCIO (entendant mal).

Comment? comment? plus animé que d'habitude.

MOSCA (criant).

Non, monsieur, je dis que son visage est plus allongé que d'habitude.

CORBACCIO.

Ah bon!

MOSCA.

Un engourdissement glacial roidit ses articulations et donne à sa chair la couleur du plomb.

CORBACCIO.

Bon!

MOSCA.

Son pouls bat lentement et lourdement.

CORBACCIO.

Bon symptôme encore!

MOSCA.

Et de son cerveau...

CORBACCIO.

Je vous comprends, bon!

MOSCA.

Coule une sueur froide, avec un flux continuel, le long de ses yeux dont les coins sont tout humides.

CORBACCIO.

Est-il possible? Oh! alors je vais mieux, moi! Comment va sa tête, avec ses étourdissements?

MOSCA.

Oh! monsieur, c'est pis que le vertige. Il a perdu maintenant le sentiment et il a cessé de ronfler. Vous pouvez à peine vous apercevoir qu'il respire.

CORBACCIO.

Excellent! excellent! à coup sûr je lui survivrai; cela me rajeunit d'une vingtaine d'années.

MOSCA.

J'allais aller chez vous, monsieur.

CORBACCIO.

A-t-il fait son testament? Que m'a-t-il donné?

MOSCA.

Point, monsieur.

CORBACCIO (entend mal).

Quoi! rien!

MOSCA (criant).

Il n'a pas fait son testament, monsieur.

CORBACCIO.

Oh! oh! oh! Pourquoi alors Voltore, l'avocat, était-il ici?

MOSCA.

Il a flairé un cadavre, monsieur. Dès qu'il a entendu seulement dire que mon maître était sur le point de faire son testament, comme je l'en pressais dans votre intérêt...

CORBACCIO.

Il est venu, auprès de lui; est-il venu? Je le pensais bien.

MOSCA.

Oui, et il a apporté cette pièce de vaisselle.

CORBACCIO.

Pour être son héritier.

MOSCA.

Je ne sais, monsieur.

CORBACCIO.

Vrai! je le sais bien, moi.

MOSCA (à part).

Vous en jugez d'après vous, monsieur.

CORBACCIO.

Bien! je ne l'en préviendrai pas moins. Vois, Mosca, regarde; j'ai apporté ici un sac de sequins brillants qui l'emportera bien dans la balance sur sa vaisselle.

MOSCA (prenant le sac).

Oui, peste, monsieur! C'est là la vraie médecine; voilà votre bienheureux remède; ne me parlez plus de narcotique, quand je vois ce puissant élixir.

CORBACCIO.

C'est de l'or palpable, sinon potable.

MOSCA.

Il faudra le lui administrer dans sa soupe.

CORBACCIO.

Oui, fais-le, fais-le.

MOSCA.

Bienheureux cordial; cela lui rendra la santé.

CORBACCIO (n'entendant pas).

Oui, fais-le, fais-le, fais-le.

MOSCA (criant).

Je pense que ce ne serait pas pour le mieux, monsieur.

CORBACCIO.

Quoi?

MOSCA.

De lui rendre la santé.

CORBACCIO.

Oh ! non, non, non, en aucune façon.

MOSCA.

Eh bien ! monsieur, cela produira sur lui quelque effet extrordinaire, si seulement il y touche.

CORBACCIO.

Cela est vrai. Aussi, prends garde ; je vais reprendre mon or. Rends-le-moi.

MOSCA.

Du tout. Pardonnez-moi. Vous ne vous ferez pas à vous-même ce tort. Je vous donnerai des conseils qui vous feront avoir tout.

CORBACCIO.

Comment ?

MOSCA.

Tout, monsieur ! c'est votre droit, votre bien. Personne ne peut en réclamer une part, tout est à vous sans partage, par un décret de la destinée.

CORBACCIO.

Comment? comment, bon Mosca?

MOSCA.

Je vous le dirai, monsieur. Après cette crise il se ranimera.

CORBACCIO.

Je vous comprends.

MOSCA.

Et, à la première occasion que me fournira le réveil de

ses sens, je l'importunerai de nouveau, pour qu'il fasse son testament et je lui montrerai ceci.

(Il désigne le sac d'argent.)

CORBACCIO.

Bon ! bon !

MOSCA.

Ce sera encore mieux, si vous voulez m'écouter, monsieur.

CORBACCIO.

Oui, de tout mon cœur.

MOSCA.

Maintenant je vous conseillerai de retourner chez vous, sans retard, et d'y rédiger un testament par lequel vous institueriez mon maître votre seul héritier.

CORBACCIO.

Et je déshériterais mon fils !

MOSCA.

Ah ! monsieur, c'est ce qu'il y aurait de mieux; car cette feinte le rendrait beaucoup plus séduisant encore.

CORBACCIO.

Ah ! une simple feinte !

MOSCA.

Ce testament, monsieur, vous me l'enverrez. Alors quand je viendrai à faire valoir, comme j'en ai l'intention, vos soins, vos veilles, vos nombreuses prières, vos présents plus que nombreux et votre cadeau de ce jour, à la fin je produis votre testament, où, sans que vous songiez, sans que vous accordiez la moindre attention à votre propre famille, à un fils si honnête et si digne d'un puissant intérêt, le torrent de votre affection, détourné de son

cours, se porte sur mon maître et l'institue votre seul héritier. Il ne peut pas être assez stupide, assez insensible, assez mort pour qu'en conscience et par simple gratitude...

CORBACCIO.

Il ne m'institue le sien.

MOSCA.

C'est vrai.

CORBACCIO.

Ce plan, j'y ai déjà songé.

MOSCA (d'un air de doute).

Je le crois.

CORBACCIO.

Ne le croyez-vous pas?

MOSCA.

Si, monsieur.

CORBACCIO.

Mon propre projet....

MOSCA.

Et lorsqu'il aura fait cela, monsieur...

CORBACCIO.

Lorsqu'il m'aura proclamé son héritier...

MOSCA.

Étant si assuré de lui survivre...

CORBACCIO.

Oui.

MOSCA.

Gaillard comme vous l'êtes...

CORBACCIO.

C'est vrai.

MOSCA.

Oui, monsieur...

CORBACCIO.

J'ai aussi pensé à cela. Voyez comme il voudrait être lui-même l'interprète de mes pensées.

MOSCA.

Vous vous êtes fait non-seulement du bien à vous-même...

CORBACCIO.

Mais j'en ai comblé mon fils.

MOSCA.

C'est juste, monsieur.

CORBACCIO.

C'est encore moi qui ai imaginé cela.

MOSCA.

Hélas! monsieur. Le ciel sait que ç'a été toute mon étude, tout mon souci, mes cheveux mêmes en ont blanchi, de faire les choses de telle façon...

CORBACCIO.

Je comprends, bon Mosca.

MOSCA.

Vous êtes celui pour lequel je travaille ici.

CORBACCIO.

Oui, agis, agis, agis. Je vais m'occuper sur-le-champ de l'affaire.

(Il sort.)

SCÈNE V.

VOLPONE (se levant de son lit).

Oh! il faut que j'éclate! oh! mes côtes, mes côtes!

MOSCA.

Contenez votre explosion d'hilarité, monsieur. Vous savez que cette espérance est une si puissante amorce qu'il n'y a pas d'hameçon qu'elle ne cache.

VOLPONE.

Oui, mais quand c'est toi qui agis et qui le tends toi-même. Je n'y puis plus tenir, mon bon fripon; il faut que je t'embrasse. Je ne t'ai jamais vu d'aussi belle humeur.

MOSCA.

Hélas! monsieur, je ne fais que ce que vous m'avez enseigné. Je suis vos graves instructions, je les paye de mots, je leur verse de l'huile dans les oreilles et je les envoie promener.

VOLPONE.

C'est vrai, c'est vrai. Que l'avarice est pour elle-même un curieux châtiment!

MOSCA.

Oui, si nous venons à son secours, monsieur.

VOLPONE.

Tant de soins, tant de maladies, tant de craintes pèsent sur les vieillards. La mort elle-même, ils l'appellent si souvent qu'il n'y a pas à cet âge de désir plus fréquent; les membres affaiblis, les sens engourdis, la vue, l'ouïe, la marche, tout est mort avant eux. Leurs dents elles-mêmes, ces instruments avec lesquels ils mangent, leur manquent. Et on croit que c'est là vivre! Oui, tout à l'heure il y en avait un ici; il retourne chez lui et il désire vivre plus longtemps. Il ne sent ni sa goutte, ni sa paralysie; il feint de se croire plus jeune de quelques vingtaines d'années, il se fait illusion sur son âge, avec

une menteuse confiance, il espère, comme Éson, pouvoir recouvrer sa jeunesse par des charmes, et il se nourrit de ses pensées, comme si la destinée était aussi facile à tromper que lui-même. Tout cela n'est que du vent.

(On frappe.)

Qui est là maintenant?.,. Un troisième aspirant.

MOSCA.

Attention! remettez-vous sur votre couche. J'entends sa voix; c'est Corvino, notre beau marchand.

VOLPONE (s'étendant comme auparavant).

Je fais le mort.

MOSCA.

Encore un petit coup, monsieur, à donner à vos yeux!

(Il les frotte de quelque onguent.)

Qui est là?

SCÈNE VI.

(Corvino entre.)

MOSCA.

Corvino! venez, vous êtes l'homme qu'on désire le plus! oh! combien vous seriez heureux maintenant, si vous saviez!

CORVINO ou LE JEUNE CORBEAU.

Eh bien! quoi? qu'est-ce?

MOSCA.

L'heure qui a tant tardé est arrivée, monsieur.

CORVINO.

Il n'est pas mort?

MOSCA.

Non, monsieur; mais c'est tout comme. Il ne reconnaît plus personne.

CORVINO.

Comment ferai-je, alors?

MOSCA.

Quoi, monsieur?

CORVINO.

Je lui ai apporté ici une perle.

MOSCA.

Peut-être lui reste-t-il encore assez de mémoire pour vous reconnaître, monsieur. Il vous appelle sans cesse, il n'a que votre nom à la bouche......... Votre perle est-elle d'Orient, monsieur?

CORVINO.

Venise n'en a jamais possédé une semblable.

VOLPONE (d'une voix faible).

Monsieur Corvino!

MOSCA.

Écoutez!

VOLPONE.

Monsieur Corvino!

MOSCA.

Avancez-vous et donnez-la-lui.

(A Volpone.)

Il est ici, monsieur, et il vous a apporté une magnifique perle.

CORVINO.

(A Volpone.)

Comment vous portez-vous, monsieur?

(A Mosca.)

Dites-lui qu'elle pèse deux fois douze carats.

MOSCA.

Monsieur, il ne peut pas comprendre, il n'entend plus, et cependant cela lui fait du bien de vous voir.

CORVINO.

Dites-lui que j'ai aussi un diamant pour lui.

MOSCA.

Il vaut mieux le lui montrer, monsieur. Mettez-le dans sa main; il n'est plus sensible que par là : il a encore le sens du toucher. Voyez comme il l'empoigne!

CORVINO.

Hélas! bon seigneur! que ce spectacle est lamentable!

MOSCA.

Bah! oubliez cela, monsieur. L'héritier qui pleure rit toujours sous son masque.

CORVINO.

Suis-je donc son héritier?

MOSCA.

J'en ai fait le serment, je ne puis vous montrer le testament, avant qu'il soit mort; mais il est venu ici Corbaccio, il est venu ici Voltore et d'autres encore que je ne puis compter, tant ils étaient nombreux; tous attendaient leur legs, bouche béante. Mais moi, profitant de ce qu'il vous nommait : « Monsieur Corvino, monsieur Corvino, » je pris du papier, une plume et de l'encre et je lui demandai qui il voulait avoir pour héritier. « Corvino. » Qui pour exécuteur testamentaire. « Corvino. » Et, pour les questions auxquelles il ne répondait pas, j'interprétai les signes qu'il faisait, à travers sa faiblesse, comme un consentement, et je renvoyai chez eux les autres auxquels on n'avait rien légué que le droit de pleurer et de maudire.

CORVINO.

O mon cher Mosca!

(Ils s'embrassent.)

Ne nous voit-il pas?

MOSCA.

Pas plus qu'un ménestrel aveugle. Il ne reconnaît personne, ni le visage d'un ami, ni le nom d'un serviteur; il ne se rappelle ni qui lui a donné à manger, ni qui lui a donné à boire pour la dernière fois.

CORVINO.

C'est bien! c'est bien! Es-tu sûr qu'il ne nous entend pas?

MOSCA.

Lui, monsieur? Mais regardez, rapportez-vous-en à vos propres sens.

(Il crie dans l'oreille de Volpone; Corvino fait de même après lui.)

Excellent! monsieur, parlez à votre aise! Vous pouvez crier plus fort encore. Si l'on déchargeait une coulevrine dans son oreille, c'est à peine s'il l'entendrait.

CORVINO.

Son nez est comme un égout, toujours coulant.

MOSCA.

C'est bon! Et que dites-vous de sa bouche?

CORVINO.

Une véritable sentine.

MOSCA.

Oh! si vous la fermiez...

CORVINO.

Pas du tout.

MOSCA.

Je vous en prie, laissez-moi faire. Par ma foi, je pourrais parfaitement l'étouffer avec un oreiller, aussi bien qu'aucune femme qui le garderait.

CORVINO.

Faites ce que vous voudrez; mais je m'en vais.

MOSCA.

Allez! c'est votre présence qui le fait durer si longtemps.

CORVINO.

Je vous en prie, n'employez pas la violence.

MOSCA.

Non, monsieur : Eh bien! pourquoi seriez-vous si scrupuleux? Je vous en prie, monsieur!

CORVINO.

Faites comme vous l'entendrez.

MOSCA.

Bien, mon bon monsieur, partez.

CORVINO.

Je ne le dérangerai pas maintenant en reprenant ma perle.

MOSCA.

Bah! pas plus que votre diamant. De quel soin inutile vous occupez-vous? Tout ici ne vous appartient-il pas? ne suis-je pas ici, moi, que vous avez fait votre créature, qui vous dois tout mon être?

CORVINO (reconnaissant Mosca).

Tu es mon ami, mon camarade, mon compagnon, mon associé, et tu partageras tous mes biens.

MOSCA.

Excepté un.

CORVINO.

Lequel?

MOSCA.

Votre belle moitié, monsieur.

(Corvino sort.)

SCÈNE VII.

MOSCA.

Maintenant il est parti. Nous n'avions pas d'autre trait à diriger contre lui pour le faire sortir.

VOLPONE (se levant).

Mon divin Mosca, aujourd'hui tu t'es surpassé toi-même.

(On frappe.)

Qui est là? Je ne veux pas être dérangé davantage. Prépare-moi de la musique, des danses, des festins, tous les plaisirs. Le Turc n'est pas plus sensuel dans ses voluptés que ne veut l'être Volpone.

(Mosca sort.)

Voyons! une perle! un diamant! de la vaisselle! des sequins! Bonne chasse pour une matinée!

II

Volpone se complaît dans ce rôle à la fois si lucratif pour sa bourse et si amusant pour son esprit. Comme beaucoup d'hommes habiles, mais sans principes, il méprise l'humanité ; il est bien aise d'en découvrir les

infirmités les plus secrètes et d'avoir de nouveaux motifs de la mépriser davantage. Exploiter les vices des hommes lui paraît le droit du plus fin. Si, de plus, on les raille, c'est une volupté nouvelle et permise. Aussi ne se lasse-t-il pas d'admirer l'esprit d'intrigue et les artifices ingénieux de Mosca. Au départ de chaque visiteur, il sort de son lit et il éprouve le besoin d'exprimer sa joie par de bruyantes exclamations. On ne sait ce qui lui fait le plus plaisir, des cadeaux qu'il reçoit ou du spectacle auquel il assiste. Il aime à s'enrichir, mais il aime autant à faire des dupes. L'intrigue est son domaine, et il y apporte la passion d'un véritable artiste, épris du rôle qu'il joue, par amour de l'art autant que par amour du gain. C'est le trait le plus saillant et le plus original de ce caractère puissant. Les politiques raffinés qui dissimulent et trompent tout le monde ne sont pas rares ; ce qui l'est davantage, c'est que la dissimulation s'élève jusqu'à la passion, et qu'elle devienne, comme une seconde nature, le mobile de toutes les actions. Volpone a dans l'esprit un grain de poésie et d'imagination, mais il n'en fait usage que pour mieux tromper; il n'emploie son intelligence qu'à découvrir de nouvelles ruses, dont le succès le remplit d'orgueil et de gaieté.

C'est en même temps un épicurien blasé, dont le palais n'est plus chatouillé que par des mets de haut goût. A peine a-t-il dépouillé et renvoyé la troupe des héritiers, qu'il jette son masque et qu'il demande des

plaisirs sensuels. Il lui faut les voluptés du harem, les joies du paradis de Mahomet, la danse avec de belles esclaves, la musique et les festins. Venise, par son commerce, touche à l'Orient; le Vénitien Volpone a les mœurs d'un Turc.

Nous le voyons paraître, au second acte de la comédie, sous un nouveau déguisement, sous le costume d'un charlatan qui parcourt les rues de la cité, en vendant des drogues au peuple. Il joue ce rôle avec verve et avec éclat; il donne carrière à son imagination inventive, à son éloquence naturelle; il ressemble à un comédien que la vue du public excite, et qui cherche à se surpasser lui-même, pour obtenir les applaudissements des spectateurs. Il vante les qualités de sa marchandise, il éveille adroitement la curiosité populaire, il prend successivement tous les tons; il passe, de la plaisanterie qui fait rire et qui endort la défiance, aux promesses emphatiques qui délient les bourses les mieux fermées. « Je ne suis pas, dit-il, un marchand vulgaire; je n'ai rien de commun avec le bouffon Tabarin. Mes confrères pillent les contes de Bocace, vous parlent de leurs voyages, vous racontent, pour vous intéresser, les épisodes de leur captivité chez les Turcs. Mais, croyez-moi, ils n'ont jamais mis le pied chez les Ottomans. S'ils ont ramé sur des galères, c'est sur celles de la chrétienté. »

Puis il continue sérieusement, en faisant l'éloge de sa drogue : « O santé! santé! s'écrie-t-il, la bénédiction

du riche! la richesse du pauvre! qui peut t'acheter trop cher, puisqu'il n'y a sans toi aucune jouissance dans le monde? Ne soyez pas assez économes de votre argent, messieurs, pour abréger le cours naturel de votre vie. » Il élève dans ses mains la fiole précieusement cachetée et enveloppée d'une récette; il montre l'une et l'autre, en criant : « Voici le médecin, voilà le remède. Voici le conseil, voilà la guérison. L'une sert de règle, l'autre opère. Vous avez là un extrait de la théorie et de la pratique de l'art d'Épicure. Le tout pour la modique somme de huit couronnes. » Et il fait suivre cette tirade de l'énumération des malades qu'il a guéris, et de la lecture d'une patente ou privilége que lui ont conféré tous les princes de la chrétienté.

En jouant en public le rôle de charlatan, Volpone ne cède pas seulement à la tentation de se divertir aux dépens des sots qui forment la majorité de l'espèce humaine; il a un but caché et qui intéresse ses plaisirs. On lui a parlé, avec admiration, de la beauté de Célia, femme de Corvino; il veut la voir, pour savoir si elle mérite sa réputation; il débite sa drogue sous ses fenêtres, et il espère, qu'attirée par la curiosité, elle se montrera un instant. C'est le seul moyen d'arriver jusqu'à elle, car son mari l'enferme par jalousie. Cet espoir se réalise. Célia, au bruit que fait la foule, se met à sa fenêtre; Volpone la voit, et la trouve plus belle encore qu'il ne l'avait pensé. C'est à elle qu'il adresse sa première fiole, accompagnée d'un compliment. Rentré

chez lui, le voluptueux Vénitien, poursuivi par l'image de la femme de Corvino, s'aperçoit qu'il l'aime, et, avec la fièvre qu'inspirent l'amour du plaisir et l'habitude d'assouvir ses passions, il veut, à tout prix, la posséder sur-le-champ.

Le fidèle Mosca, l'agent du maître, se met aussitôt en campagne. Il compte, pour réussir dans cette entreprise, sur la bassesse et sur la cupidité de Corvino. Il ne s'est pas trompé en pensant que l'amour de l'or l'emporterait chez lui sur la jalousie. Il annonce au mari une mauvaise nouvelle qui contrarie ses espérances d'héritage. Volpone va mieux. L'élixir, que lui a vendu le charlatan, a ranimé ses forces. Des amis officieux ont profité de cette circonstance pour provoquer une consultation des médecins de Venise. Ceux-ci ont déclaré qu'il n'y avait qu'un moyen de rendre un peu de santé au malade, c'était de lui donner pour compagne une femme jeune et bien portante. Mosca signale le danger à Corvino. Déjà ses concurrents prennent leurs mesures pour circonvenir Volpone ; déjà le docteur Lupus, l'un d'entre eux, a fait offrir sa fille vierge. Les mœurs du temps autorisaient un tel langage. Jonson même passe pour le plus chaste des écrivains dramatiques de onze siècles. Beaumont, Fletcher, et surtout Massinger, ont abordé des situations beaucoup plus libres, et mis souvent, dans la bouche de leurs personnages, des paroles obscènes. Quoi qu'il en soit, la confidence de Mosca produit l'effet qu'il en attendait. Corvino tremble

qu'un rival plus heureux ne parvienne à le supplanter dans la confiance de Volpone, et il propose de conduire sa propre femme auprès du malade ; il se charge même de vaincre les scrupules de Célia, et de décider sa vertu à ce sacrifice.

La scène dans laquelle le mari jaloux, qui vient de reprocher avec violence à sa femme de s'être mise à la fenêtre pour regarder un charlatan, lui persuade qu'elle peut sans crime habiter la maison d'un riche célibataire, renferme une des peintures les plus frappantes que la comédie ait jamais faites de la corruption à laquelle l'amour de l'or conduit l'espèce humaine. Corvino fait penser, comme d'autres créations du poëte, à certains types du romancier Balzac. Il a plus d'un rapport avec le mari de madame Marneffe des *Parents pauvres*.

Les autres physionomies des candidats à la succession ne sont pas accusées avec moins de vigueur. Nous avons déjà vu la figure sinistre de Corbaccio, ce vieillard débile et sourd, qui, un pied dans la tombe, convoite l'héritage d'un homme plus jeune que lui, et qui consent à déshériter son propre fils pour mieux assurer sa fortune. C'est l'habile Mosca qui lui a donné ce conseil, et qui, en même temps, pour ne pas perdre les bonnes grâces du fils, révèle à ce dernier les projets de son père et lui propose de les lui faire entendre de ses propres oreilles, en le cachant dans la maison de Volpone.

La présence de Bonario, fils de Corbaccio, chez le riche Vénitien, amène la première péripétie qui se soit encore produite dans le cours de l'action. Bonario, caché derrière une tapisserie, attend l'arrivée de son père auprès du lit de Volpone. Mais il devient ainsi le témoin involontaire d'une scène que Mosca n'avait pas prévue. Célia a été conduite par son mari, malgré sa résistance, sous le toit de Volpone. Celui-ci, pour séduire la jeune femme, abandonne son déguisement et son rôle de malade; il reprend, avec un visage naturel, l'apparence de la santé et de la force; au lieu d'un vieillard cacochyme, qui semble près d'expirer à chaque instant, c'est un amant plein de vigueur, enflammé par la passion, et dont les désirs pressants mettent en péril l'honneur de Célia. Craignant de ne pouvoir résister, la femme de Corvino se débat et appelle au secours. C'est alors que Bonario, qui a tout entendu, sort de sa cachette, et se présente tout à coup devant le *Renard*, dont il vient de découvrir le vrai caractère, et arrache de ses bras sa victime. Le jeune homme et la jeune femme, unis dans un même malheur, tous deux menacés par les artifices de Volpone, portent plainte contre lui devant le tribunal de Venise. Mais l'habileté de Mosca déjoue tous leurs efforts; il a pris les devants, il a lui-même porté plainte le premier pour une blessure qu'il a reçue de Bonario, et il organise, en faveur de Volpone, une ligue formidable de tous les aspirants à sa succession. Il leur fait com-

prendre que, si Volpone est condamné, ils n'ont plus rien à espérer de lui.

La soif de l'or entraîne dans cette coalition les deux personnages avides, dont le poëte a déjà tracé un portrait si énergique. On voit venir au tribunal un père, Corbaccio, qui dépose contre son fils, et un mari, Corvino, qui outrage sa femme. Confondant leurs intérêts, afin de pouvoir se disputer ensuite l'héritage, ils accusent Bonario et Célia de relations criminelles. L'avocat Voltore, si insinuant, si perfide et si retors, qui vend sa parole à deniers comptants, plaide la cause de Volpone, dont il espère bien, pour sa part, hériter; il représente la conduite de son client sous les couleurs les plus favorables, et il accumule sans pitié les charges les plus accablantes contre ses innocents adversaires. Nous le voyons là encore tel qu'il nous a paru dans le premier acte, et tel que Mosca l'a dépeint, avec une si fine ironie, incapable d'un bon sentiment, hardi contre les faibles, rampant devant les riches et les puissants, n'usant de son éloquence que pour augmenter sa fortune, et faisant payer au poids de l'or chaque mot qui sort de sa bouche. Pour frapper un grand coup, il fait apporter sur la scène Volpone, enveloppé de couvertures, et qui semble sur le point de rendre l'âme. La feinte maladie de son client lui inspire un mouvement oratoire qui attendrit nécessairement l'assemblée. « Est-ce là l'homme qu'on accuse ? Vous le voyez, messieurs. Est-il en état de commettre les actes qu'on lui

reproche ? Il va mourir. C'est une cruauté de traîner un mourant à votre barre. Laissez-le s'éteindre en paix, et ne troublez pas les derniers instants d'un malheureux qui va paraître devant Dieu. »

L'éloquence de Voltore, soutenue par les artifices de Mosca, l'emporte. Un verdict d'acquittement rend à Volpone la liberté et le droit de faire de nouvelles dupes. Mais alors l'esprit de ce diplomate, si habile et si sûr de lui, s'égare, le succès l'aveugle, et l'orgueil de la victoire lui fait commettre la première faute qu'il ait commise. Échappé à un danger si manifeste, il se croit désormais à l'abri de toute punition ; il se complaît dans le sentiment de sa force et de son adresse, et il pousse l'audace jusqu'aux dernières limites de la témérité. Ce n'est pas assez d'avoir trompé depuis si longtemps tous ceux qui aspirent à sa succession ; il se propose de les mystifier plus cruellement encore, et il veut se donner le malin plaisir de jouir de leur déconvenue. Il fait répandre partout le bruit de sa mort, il rédige un testament fictif dans lequel il institue Mosca son héritier, et il se cache derrière une tapisserie pour observer les physionomies désappointées de Voltore, de Corbaccio et de Corvino, qui viendront certainement rôder autour du corps et flairer leur proie. Cette scène, seule, mériterait de faire vivre le nom de Jonson. Les plus grands comiques n'en ont pas conçu de meilleure.

Le théâtre représente la chambre de Volpone en

désordre. Mosca est assis à une table, entouré d'objets précieux, et paraît fort occupé à écrire un inventaire. Il attend les candidats à l'héritage. Voltore arrive le premier, attiré, comme l'oiseau dont il porte le nom, par l'odeur du cadavre.

VOLTORE.

Eh bien! mon cher Mosca.

MOSCA (écrivant sans faire attention à lui.)

Tapis de Turquie, neuf...

VOLTORE (à part).

Il fait l'inventaire. C'est bien.

MOSCA.

Deux vêtements de nuit, tissu...

VOLTORE.

Où est le testament? Laisse-moi le lire en attendant.

(Entrent des domestiques qui apportent Corbaccio dans une chaise.)

CORBACCIO.

C'est bien. Déposez-moi ici et retournez à la maison.

(Ils sortent.)

VOLTORE.

Le voici qui arrive maintenant pour nous déranger!

MOSCA (continuant à compter).

De drap d'or, deux pièces de plus...

CORBACCIO.

Est-ce fait, Mosca?

MOSCA (sans lui répondre).

De velours divers, huit...

VOLTORE (à part).

J'aime le soin qu'il prend.

CORBACCIO (très-haut à Mosca).

N'entends-tu pas?

(Corvino entre.)

CORVINO.

Ha! l'heure est-elle arrivée, Mosca?

VOLPONE (regardant par-dessus la tapisserie derrière laquelle il est caché).

Ah! les voici maintenant qui se rassemblent.

CORVINO (à part).

Que font ici l'avocat et ce Corbaccio?

CORBACCIO (à part).

Que font ici ces gueux-là?

(Entre lady Politick-Would-Be.)

LADY POLITICK.

Mosca! Le fil de ses jours est-il à bout?

MOSCA (continuant à compter).

Huit coffres de linge...

VOLPONE (à part).

O ma belle lady Would-Be aussi!

CORVINO.

Mosca, le testament, que je puisse le leur montrer et les faire sortir d'ici.

MOSCA.

Six coffres de linge ouvré, quatre de damas. — Voici.

(Il leur donne le testament d'un air indifférent par-dessus son épaule.)

CORBACCIO.

Est-ce là le testament?

MOSCA (continuant à compter).

Duvets et traversins...

VOLPONE (à part).

Excellent! continue à être occupé. C'est maintenant seulement qu'ils commencent à être émus; ils n'ont jamais pensé à moi. Regardez; voyez, voyez, voyez comme leurs yeux parcourent rapidement ce long acte pour arriver au nom et aux legs et à ce qui leur revient.

VOLTORE.

Mosca héritier!

CORBACCIO.

Qu'est-ce que cela?

VOLPONE (à part).

Mon avocat est muet. Voyez la mine de mon marchand; c'est comme s'il avait entendu parler de quelque terrible tempête et de la perte d'un bâtiment. Le cœur lui manque. Madame Politick va s'évanouir. Quant au vieillard à lunettes, il n'a pas encore pris connaissance de son malheur!

CORBACCIO (à part).

Tous ces gens-là sont désespérés. C'est pour sûr moi qui suis l'homme.

(Il prend le testament.)

CORVINO.

Mais, Mosca...

MOSCA (sans l'écouter).

Deux nécessaires en or...

CORVINO.

Est-ce sérieux?

MOSCA (continuant).

Un en ébène...

CORVINO.

Ou n'est-ce que pour vous moquer de moi?

MOSCA.

L'autre en perles...

(D'un air affairé.)

— Je suis très-occupé. Par ma foi, c'est une fortune qui me tombe du ciel. — Item, une salière d'agate. — Je ne la cherchais pas.

LADY POLITICK.

Entendez-vous, monsieur!

MOSCA.

Une boîte parfumée...

(Très-occupé.)

— Je vous en prie, patience! vous voyez que j'ai affaire. — en onyx.

LADY POLITICK.

Comment?

MOSCA.

Demain, ou le jour suivant, j'aurai le temps de causer avec vous tous.

CORVINO.

Est-ce là l'issue de mes belles espérances?

LADY POLITICK.

Monsieur, je veux avoir une meilleure réponse.

MOSCA.

Ma foi, madame, vous l'aurez. Je vous en prie, quittez gentiment ma maison. Oui, ne soulevez pas de tempêtes avec vos regards; mais écoutez, rappelez-vous ce que votre seigneurie m'a offert, pour faire d'elle une héritière; allez et pensez-y. Cela suffit. Retournez chez vous et trai-

tez bien ce pauvre sir Paul, votre époux; sinon je pourrais lui raconter certaines énigmes. Allez, et que la mélancolie vous accompagne!

(Lady Politick sort.)

VOLPONE (à part).

O mon excellent démon!

CORVINO.

Mosca, je vous en prie, un mot.

MOSCA.

Seigneur! est-ce que vous ne voulez pas encore prendre congé de nous? Il me semble que vous auriez dû leur donner l'exemple à tous. Pourquoi resteriez-vous ici? Avec quelle pensée, en vertu de quelle promesse? Entendez-vous? Ne savez-vous pas que je vous connais pour un sot, pour un homme qui aurait ambitionné d'être un mari complaisant, si la fortune l'avait laissé faire? Cette perle, direz-vous, vous a appartenu. Bien! ce diamant aussi. Je ne le nie pas, mais je vous en remercie. Y a-t-il encore ici beaucoup d'autres choses qui viennent de vous? C'est possible. Eh bien! pensez que ces bonnes actions peuvent vous aider à cacher les mauvaises. Je ne vous trahirai pas. Retournez chez vous et que la mélancolie ou la folie vous accompagne!

(Corvino sort.)

VOLPONE (à part).

Il est unique, ce Mosca. Comme son rôle de coquin lui va bien!

VOLTORE (à part).

A coup sûr, il trompe tous ces gens-là en ma faveur.

CORBACCIO (qui vient de lire le testament).

Mosca héritier!

VOLPONE (à part).

A la fin ses quatre yeux l'ont trouvé.

CORBACCIO.

Je suis trompé, trahi par un esclave parasite. Gredin, tu t'es moqué de moi.

MOSCA.

Oui, monsieur. Fermez votre bouche ou j'en arracherai la seule dent qui y reste. N'est-ce pas vous, ignoble et avide coquin à trois jambes, qui, à chaque instant, depuis ces trois dernières années, venez flairer ici une proie, avec votre nez de chien couchant, et qui auriez voulu me payer pour empoisonner mon maître? N'est-ce pas vous qui aujourd'hui, devant la cour, avez publiquement déshérité votre fils, qui vous êtes parjuré? Retournez chez vous et allez-y mourir, au milieu de l'infection! Si vous croassez seulement une syllabe, je publie tout. Hors d'ici et appelez vos porteurs!

(Corbaccio sort.)

VOLPONE (à part).

Excellent serviteur!

VOLTORE.

Maintenant, mon fidèle Mosca, je reconnais ton attachement...

MOSCA (comme s'il ne le reconnaissait pas).

Monsieur!

VOLTORE.

Sincère.

MOSCA (se remettant à écrire).

Une table de porphyre. — Ne me dérangez pas.

VOLTORE.

Allons, laisse tout cela. Ils sont partis.

MOSCA.

Eh bien! Qui êtes-vous? quoi? qui vous a envoyé chercher?

(Faisant semblant de le reconnaître.)

Oh! je vous demande grâce, mon respectable monsieur. Par ma foi, je suis fâché qu'une heureuse chance qui m'arrive détruise ainsi le fruit de vos travaux qui, je dois le dire, méritaient mieux. Mais je vous assure, monsieur, que cela m'est tombé du ciel et que je désirerais presque en être débarrassé, si la volonté des morts ne devait être observée. Ce qui me fait du reste plaisir, c'est que vous n'en avez pas besoin. Vous possédez une faculté qui, grâce à votre éducation, ne vous laissera jamais dans le besoin, tant qu'il y aura des hommes et une méchanceté humaine pour alimenter les causes. Je voudrais en avoir seulement la moitié pour toute fortune, monsieur. Si j'ai quelque procès, et les choses sont, je l'espère bien, assez claires et assez en ordre pour que cela n'arrive pas, je prendrai la liberté de compter sur votre étourdissante éloquence, avec honoraires, bien entendu, monsieur. En attendant, vous qui êtes si fort sur la loi, vous avez, je le sais, trop de conscience pour convoiter ce qui m'appartient. Mon bon monsieur, je vous remercie de votre vaisselle : cela aide un jeune homme à s'établir.

(Voltore sort.)

Le sang-froid et l'insolence de Mosca, l'ironie avec laquelle il persifle ceux qu'il a si longtemps leurrés de ses promesses, achèvent la peinture de ce caractère comique qui ne le cède ni aux esclaves de la comédie ancienne ni aux Scapins de la comédie moderne. Mosca répare l'erreur de la fortune, qui l'a fait pauvre, par la souplesse industrieuse de son esprit. Il se sent supérieur aux sots qui l'emploient et, sous la feinte humilité de ses manières, se devine, dès le premier acte, la conscience qu'il a de la force qu'il doit à son intelligence. Le monde à ses yeux se compose d'un grand nombre de dupes et d'une poignée de gens d'esprit. Ceux-ci, quelque maltraités qu'ils soient par le sort, doivent finir par obtenir l'avantage, car le succès appartient au plus habile. Ne lui parlez ni de scrupules, ni de délicatesse, ni de vertu. Il ne connaît pas la langue de la morale humaine. Pour lui, la vie n'a qu'un but : réussir ; et, pour l'atteindre, tous les moyens sont bons.

La scène, dans laquelle il mystifie les héritiers, remplit de joie Volpone, qui a tout entendu, caché derrière une tapisserie. Le gentilhomme de Venise savoure à longs traits le plaisir de se moquer des hommes avides qui ont attendu et souhaité sa mort avec tant d'impatience. C'est une volupté méchante, mais qui réveille son esprit blasé. Il jouit de leur désappointement, comme on jouit d'une vengeance. Il se plaît à les punir de leurs promesses menteuses et de leurs protestations hypocrites. Il cherche même à tirer d'eux

une satisfaction plus complète encore, et il tombe alors dans l'extravagance. A force d'abuser du succès, il lasse la fortune et se perd lui-même.

Le dernier stratagème que Jonson lui attribue est si invraisemblable que l'intérêt en souffre. Après tous ses déguisements, Volpone en prend un nouveau plus hardi que tous les autres. On le croit mort et il profite de cette erreur pour revêtir le costume d'un commandeur de Venise auquel il ressemble de taille et de figure. Sous ce travestissement il sort, il parcourt les rues de la ville, il cherche ses victimes et il les accable de compliments hypocrites sur leur heureuse fortune, sur l'héritage qu'ils ont dû recueillir à la mort du *Renard*. « Vous êtes riches maintenant, leur dit-il, vous êtes bien récompensés de vos peines et de vos présents. Personne ne prend une plus grande part que moi à votre bonheur. » C'est pousser trop loin la manie de la mystification. L'avocat Voltore, irrité des félicitations si peu méritées qu'il vient de recevoir en pleine rue, furieux d'ailleurs contre Mosca, prend un parti extrême. Lui aussi, il est habile, dangereux, sans scrupules. Volpone a eu tort de ne pas le ménager davantage. Il n'a plus d'intérêt à soutenir l'accusation portée contre Célia et Bonario, puisqu'il n'a plus l'espoir d'hériter; il calcule que l'apparence d'un bon sentiment, un semblant de repentir lui rapporteront peut-être plus que la dissimulation dont il a fait preuve jusque-là. Il pense qu'une fois en sa vie il peut lui être

utile de dire la vérité, et il la dit. Il va trouver les juges, il leur raconte le complot qui a été formé contre une jeune femme et un jeune homme innocents, et il dénonce Mosca.

L'affaire alors change de face. On parle de confisquer, au profit de la république, les biens qui ont été légués au parasite. Volpone assiste à cette délibération, et, sous le costume du commandeur, il comprend un peu tard le danger auquel il s'est gratuitement exposé. Il lui importe qu'on ne croie plus à sa mort; car, si on y croit, on va disposer de sa fortune. Il n'y a pas un instant à perdre. « Volpone vit, » dit-il à l'oreille de l'avocat; « vous serez son héritier si vous contrefaites l'insensé, et si vous laissez croire que tout ce que vous venez de dire n'était qu'une fable forgée par votre imagination en délire. » Le rusé Voltore, alléché de nouveau par l'espoir de la succession, se prépare à changer encore une fois de rôle et à retourner le sens de ses paroles, lorsqu'on amène Mosca.

Volpone sent la nécessité d'avertir son serviteur; il lui recommande de confirmer le témoignage de l'avocat, en affirmant qu'il est vivant. Mais le *Renard* s'est pris lui-même au piége. Lui qui prétend connaître les hommes, lui qui méprise la vertu et la voix de la conscience, il a cru naïvement qu'il trouverait de la fidélité chez son parasite. Qu'importe cependant à Mosca l'intérêt de Volpone? Il l'a servi tant qu'il a vu de l'avantage à le faire; mais dès qu'il voit un moyen de s'en-

richir à ses dépens, il l'abandonne. Il a entre les mains un testament, une pièce écrite de la main de Volpone, et si l'on veut qu'il se dessaisisse de cette preuve, il faut qu'on la lui paye. « Donnez-moi la moitié de vos biens, » dit-il à son maître, « et j'affirmerai que vous êtes vivant. » Volpone hésite d'abord; il refuse, puis il consent. Mais, pendant ce court intervalle, les prétentions de Mosca ont augmenté. « Il est trop tard, » répond-il; « il me faut maintenant plus de la moitié de vos biens; » et, comme Volpone tarde de nouveau à lui répondre : « Voici un imposteur, » s'écrie-t-il en le désignant, « voici un homme qui affirme l'existence d'un mort. »

La cour fait arrêter Volpone et ordonne qu'il soit fouetté publiquement. Le *Renard* est perdu. Il ne lui reste plus qu'une dernière chance de salut, c'est de se faire reconnaître. Il jette son masque, il se dépouille du costume du commandeur et il paraît sous sa forme naturelle. « C'est moi qui suis Volpone, » dit-il au moment où les sbires mettent la main sur lui.

La vérité se fait jour enfin. Les magistrats voient clair dans ce dédale d'intrigues et de manœuvres souterraines qui les ont abusés; ils démêlent la part de culpabilité de chacun, et ils prononcent contre tous ceux qui ont participé au crime un jugement sévère, mais juste. Le parasite, qui a été l'âme du complot, est condamné au fouet et aux galères à perpétuité, pour avoir trompé la cour. Volpone, en sa qualité de gentilhomme,

échappe à une peine infamante ; mais on confisque tous ses biens au profit de l'hospice des Incurables et, pour le punir d'avoir contrefait le malade, la cour ordonne qu'il sera mis en prison et attaché avec des chaînes de fer, jusqu'à ce qu'il soit atteint d'une maladie réelle et douloureuse. Voltore est rayé de l'ordre des avocats, Corbaccio dépouillé au profit de son fils et enfermé dans un couvent, Corvino condamné à être promené dans Venise, sur le grand canal, avec des oreilles d'âne, et exposé au pilori[1].

III

Cette comédie donne la mesure exacte des qualités et des défauts de Ben Jonson. Quand on la lit, on éprouve un mélange d'admiration pour la force de son style et sa verve comique, et de mécontentement, quelquefois même de dégoût, en voyant les moyens bizarres et violents dont il se sert pour amener les meilleures scènes. Il connaît bien les difformités de l'âme humaine, et il les met en relief avec une rare énergie, mais il aime les peintures étranges, singulières, excessives. Ce ne sont pas des hommes qu'il nous présente, ainsi que nous l'avons déjà dit, mais des monstres. Ses principaux personnages ont quelque chose d'odieux et en même

[1] Dans un piquant article sur Ben Jonson, M. Taine a traduit très-heureusement quelques beaux vers du *Renard*. — *Revue de l'instruction publique*, 1856.

temps de singulier; ils ne se contentent pas des fautes ordinaires, ils aspirent à se singulariser dans le crime. Ils arrivent par là à frapper vivement les imaginations, mais c'est toujours aux dépens de la vraisemblance. Ces caractères exceptionnels, qui sortent de la mesure commune, ne peuvent pas non plus se mouvoir dans le cercle habituel des événements humains. Leurs passions extraordinaires créent des situations qui paraissent forcées, parce qu'elles ne répondent à rien de ce que nous connaissons dans le monde, et à rien de ce que la comédie a l'habitude de nous montrer. Le poëte en vient nécessairement à inventer pour eux une action spéciale, dont son esprit fait tous les frais, comme il a fait tous ceux de leurs portraits.

Que de souplesse ne lui faudrait-il pas, pour qu'une intrigue ainsi élaborée, dans un intérêt de circonstance, ne gardât aucune trace de l'effort qu'elle a coûté? Chez Jonson, non-seulement cette trace est visible, mais elle est choquante. On voit pleinement toute la peine qu'il s'est donnée pour tirer de son cerveau des combinaisons scéniques et pour les accommoder au caractère de ses héros. Par le travail d'invention auquel il se condamne, travail stérile et au-dessus de ses forces, il se prive du charme que donnent à la comédie l'aisance et le naturel de l'action. Les grands poëtes comiques ne se creusent pas la tête pour découvrir des ressorts nouveaux, ils ne se piquent pas d'imaginer des combinaisons auxquelles on n'a pas songé avant eux. L'intrigue la plus vieille

leur suffit pour concevoir les scènes les plus neuves. Ils pillent sans scrupule leurs devanciers, ils prennent leur bien partout où ils le trouvent, comme disait Molière, et ils n'y perdent rien de leur originalité. Ils réservent celle-ci pour l'étude des caractères, sans vouloir en faire usage pour renouveler la forme extérieure de la comédie. Peu leur importe qu'une situation soit déjà ancienne et connue, pourvu qu'elle leur serve à mettre en relief un des travers ou un des vices de l'humanité. Jonson se serait donné beaucoup moins de peine, et il aurait mieux réussi, s'il s'était contenté, comme Shakspeare, de prendre ses sujets dans les recueils de nouvelles italiennes ou dans les contes populaires. Il y aurait trouvé ce que ses laborieuses méditations n'ont jamais pu lui fournir, des fables intéressantes, des situations vraisemblables et des plans suivis. Mais il eût fallu pour cela qu'il renonçât à sa prétention de peindre des hommes extraordinaires.

La bizarrerie et l'invraisemblance de ses plans tiennent à la fausse idée qu'il se fit de la comédie, en voulant n'y introduire que des figures singulières et nouvelles. Le poëte comique a certainement besoin de nouveauté; il saisit, pour satisfaire son temps, des nuances locales et nationales de la physionomie humaine. Il prend dans la société qui l'entoure des portraits qui portent la date d'un siècle, et qui ne reparaîtront peut-être plus dans l'histoire de l'humanité. Mais ce n'est là que la partie la moins durable de son œuvre. Elle lui sert à ob-

tenir le succès du moment, elle ne fait pas vivre son théâtre. Il ne réussit à intéresser les générations qui succèdent à la sienne qu'à la condition d'avoir observé, à côté des travers passagers de son siècle, ce qu'il y a d'éternel dans notre nature, ce qui ne passe pas et ce qui se retrouve chez tous les peuples et dans tous les temps. Les types comiques ne sont pas autre chose que l'incarnation d'un travers permanent de l'humanité ; ils se transmettent de génération en génération ; ils ne vieillissent pas, et, après des centaines d'années, avec un léger changement de costume et d'attitude, ils peuvent reparaître sur la scène aussi jeunes et aussi vivants que le jour où ils y ont figuré pour la première fois. Plus le poëte comique crée de ces portraits collectifs, généraux et durables, plus il est grand. Cette grandeur n'a pas manqué à Jonson. Il a quelquefois rencontré, notamment dans le rôle du Puritain, des traits d'une vérité impérissable. Seulement il n'a pas eu souvent la même fortune. Au lieu de s'attacher à ceux-là de préférence à tous les autres, il raffine, il cherche l'exception, et à force de vouloir distinguer ses personnages par les particularités de leur caractère, il arrive à les mettre en dehors de l'humanité, dans la catégorie des êtres difformes et horribles, qu'on regarde une fois par curiosité, comme une aberration de la nature, mais auxquels on ne revient pas, parce qu'on n'y reconnaît pas assez du visage et des sentiments de l'homme.

Il a fait comme les amateurs de bibliographie, qui

n'estiment que les livres rares, sans s'inquiéter de savoir s'ils sont bons, et avec assez de génie pour créer des types immortels, il ne nous a laissé qu'une collection d'originaux. Aussi la plupart de ses pièces ont-elles eu le même sort que les trésors d'un bibliographe; elles n'intéressent plus que les curieux. En Angleterre, on les admire de confiance plus qu'on ne les lit et surtout plus qu'on ne les joue, et sur le continent, malgré les grandes et durables beautés qu'elles renferment, on pourrait compter sans peine le nombre de ceux qui les connaissent. Elles sentent l'effort et l'huile, comme disaient les Grecs. Ce n'est pas l'élan spontané de l'imagination, c'est le travail pénible et lent de la pensée qui les produit. On dit que Shakspeare écrivait d'inspiration et que ses manuscrits ne portent aucune trace de ratures. Jonson remanie les siens et n'arrive qu'après une lutte intérieure à l'expression définitive de ses idées. C'est en cela qu'il appartient tout à fait à l'école classique; mais chez les classiques complets, la trace de l'effort disparaît, tandis que chez lui elle demeure.

Sa grande érudition gêne plutôt qu'elle ne soutient l'essor de sa poésie. Chaque fois qu'il prend la plume, les souvenirs de l'antiquité l'assiégent et contrarient la liberté de ses conceptions. La mémoire tient une place trop élevée parmi les facultés de son esprit. Elle lui fournit souvent des motifs d'imitation là où le sujet demande des études personnelles et neuves. Elle ne fait

pas d'ailleurs un choix assez sévère entre les matériaux qu'elle lui apporte; elle les prend dans Libanius ou dans Ovide, aussi bien que dans Sophocle et dans Virgile. C'est ce flot incessant de souvenirs qui donne trop fréquemment au style de Ben Jonson l'apparence d'une mosaïque, en le surchargeant d'ornements disparates. L'abondance de ses richesses l'embarrasse. Il ne veut pas les perdre et, dans la crainte de ne pas s'en servir, il les place à l'endroit où on les attendait le moins. Entre des mains si savantes, la comédie ne paraît ni assez libre ni assez gaie. Elle se ressent des labeurs de l'enfantement et de la poussière des livres au milieu desquels elle est éclose. Elle ne rit pas avec abandon, comme la muse d'Aristophane ou de Molière; elle ne suit pas les caprices d'une imagination enjouée; mais elle se contient, elle se surveille et elle garde, jusque dans ses épanchements, quelques restes de la gravité pesante du pédantisme.

Si Jonson n'a pas les qualités aimables du poëte comique, il possède du moins toutes celles que donnent la force de la raison et l'originalité de l'esprit. S'il n'a pas laissé une comédie parfaite, il a écrit des scènes que le génie seul pouvait concevoir et achever. Lorsqu'il rencontre une situation plaisante d'où peut sortir une leçon morale et qui appelle sur les lèvres, non pas le sourire léger de la gaieté, mais le rire ironique et amer de l'indignation réfléchie, il s'anime, il s'enflamme et il atteint, sous l'empire d'un sentiment puissant, les

accents les plus mâles de la haute comédie. Il peint mieux les vices que les ridicules, parce qu'il a plus de vigueur que de finesse. Il ne sait pas rendre les nuances délicates du caractère de Célimène; mais il accuse, avec énergie, les physionomies de l'Avare et de Tartufe. On pourrait dire que son véritable domaine, c'est la satire. Il a plutôt l'étoffe d'un poëte satirique que celle d'un poëte comique, et il ne réussit jamais si bien que lorsqu'il introduit dans la comédie l'invective ardente de Juvénal.

Ni ses œuvres ni sa personne ne devaient obtenir la popularité. C'est le sort des critiques armés qui combattent les opinions et qui contredisent les goûts de leur temps. Mais, malgré la sévérité exclusive de ses principes littéraires, malgré l'âpreté de sa polémique et son dédain pour les théories à la mode, il força ses compatriotes à admirer les fortes beautés de son style et les hardiesses de sa pensée. La renommée alla audevant de l'aimable William; Jonson la conquit par la lutte et l'épée à la main. Il suffit à la gloire de ce dernier d'avoir été souvent comparé à son rival. Assurément, si nous avions perdu le théâtre de Shakspeare, aucune pièce n'attesterait mieux que les comédies de Ben Jonson le grand mouvement dramatique qui s'est produit en Angleterre à la fin du seizième siècle. Ce ne sont pas des chefs-d'œuvre; mais il n'y a que les chefs-d'œuvre qu'on puisse leur préférer.

CHAPITRE XI

Tragédies de Ben Jonson. — *Séjan.* — Les Romains de la république et les Romains de l'empire. — *Catilina.* — Portraits de femmes politiques. — Caractère oratoire de ces deux pièces, — Ce qui manque aux comédies et aux tragédies de Ben Jonson. — Poésie de *ses masques.* — Insuffisance et impuissance de l'école classique au théâtre en Angleterre.

I

Dans ses deux tragédies, *Séjan* et *Catilina*, Jonson reste ce qu'il a été dans ses pièces comiques, un savant et un écrivain vigoureux plutôt qu'un poëte dramatique. Les sujets qu'il a choisis sont vraiment tragiques et il en traite certaines parties avec une force singulière, mais il ne réussit pas à en faire sortir le mouvement et le pathétique sans lesquels il n'y a pas de drame. Ici sa grande érudition le gêne encore plus que dans la comédie, parce qu'il parle de l'antiquité et qu'il trouve à chaque instant occasion d'imiter les écrivains anciens. Il ne sait pas résister au plaisir de traduire un morceau de Salluste, de Juvénal ou de Tacite, même quand il interrompt par là la marche de l'action. On dirait qu'il

ne se doute pas que des considérations générales ou des discours, qui sont très-bien placés dans une histoire, peuvent ne pas convenir à la tragédie. Il n'omet, il ne supprime aucun des renseignements que lui fournissent les historiens et les poëtes; il croit reproduire, par l'abondance des détails exacts, la physionomie d'une époque, et il ne s'aperçoit pas que, sous ces détails, il étouffe la vie et l'action dramatiques.

Par suite du même défaut, il ne se place pas assez, pour composer ses deux pièces, au point de vue des modernes. Il ne tient pas assez compte du public auquel il s'adresse. Il écrit comme s'il devait avoir pour auditeurs des Romains du premier ou du second siècle après l'ère chrétienne. Il suppose alors comme connus une foule de faits et de traits de mœurs, dont il a, lui, personnellement connaissance, parce qu'il est très-savant, mais qu'autour de lui personne ne connaît. Il s'intéresse à des questions qui étaient peut-être intéressantes pour les contemporains de Catilina et de Séjan, mais qui n'inspirent pas la moindre curiosité aux Anglais du dix-septième siècle. Il résulte de là des longueurs, des digressions froides et même de l'obscurité dans quelques passages. Il y a des phrases qui ne peuvent s'expliquer qu'à l'aide d'un commentaire. S'imagine-t-on le public obligé de mettre lui-même des notes au bas des morceaux qu'il entend sur la scène?

Malgré tous ces défauts, Jonson conserve ses quali-

tés quand il rencontre une situation tragique ; il en tire des scènes frappantes et, dans la peinture des caractères virils, il déploie sa vigueur habituelle. Ne cherchez pas dans ses portraits une grande délicatesse de nuances. Il accuse généralement les traits de ses personnages ; les femmes en souffrent, il ne leur laisse pas assez de grâce. Mais les hommes, et surtout les hommes énergiques, y gagnent.

Dans son *Séjan*, ce qu'il a le mieux peint, ce sont les caractères forts, l'extrême honnêteté et l'extrême scélératesse. D'une part, il a mis en relief dans les rôles d'Arruntius et de Silius la droiture, la fierté et la dignité des vieux Romains qui ne courbent pas la tête sous la main de Tibère ; de l'autre, il nous montre, dans le portrait de Séjan, jusqu'à quel mépris du droit et de tout principe moral, l'ambition peut conduire un homme qui veut, de toute l'énergie d'une volonté indomptable, saisir et garder le pouvoir. Arruntius regarde en face les espions de l'empereur ; il rappelle hardiment l'exemple des vertus anciennes en les opposant aux humiliations du présent, et quand on lui dit que les temps sont changés, il accuse la lâcheté de ses contemporains en répondant : « Ce sont les hommes, et non les temps, qui ne sont pas les mêmes. C'est nous qui sommes vils, pauvres et dégénérés des sentiments élevés de nos nobles pères. Où est maintenant l'âme du divin Caton, lui qui a osé être honnête, pendant que César osait être criminel ? »

Silius, accusé devant le séna par un consul servile, demande noblement si c'est pour être ainsi méconnu qu'il a servi son pays, battu les Germains, et vaincu Sacrovir. Est-ce là la récompense qu'on réserve à ses services? Comme son accusateur insiste et lui reproche de s'être vanté de ses conquêtes à la table d'Agrippine, en insinuant que Tibère lui devait l'empire, il répond : « Pas de subterfuges ! Montrez-vous tel que vous êtes. Ne parlez pas de justice ! Dites que vous voulez ma vie et prenez-la ! » — Romains, » ajoute-t-il en finissant, « s'il en est ici, dans le sénat, qui veuillent apprendre à se moquer de la tyrannie de Tibère, regardez Silius, et apprenez à mourir. » Puis il se tue d'un coup de poignard.

Séjan, de son côté, est aussi résolu dans le mal que Silius est ferme dans son attachement à la vieille liberté romaine. Il ne recule devant aucun moyen pour consolider la tyrannie. Il y a une scène, entre autres, où, consulté par Tibère sur quelques mesures de précaution à prendre, il fait en termes catégoriques la théorie du pouvoir absolu. Le prince est le maître ; la vie de ses sujets, même des membres de sa famille, lui appartient. Son rang le met au-dessus des considérations vulgaires de pitié et de justice, qui obligent les simples particuliers et, pour assurer son salut, tout lui est permis.

TIBÈRE.

Lorsque le prince, maître de tout l'univers, Séjan, dit qu'il a peur, n'est-ce pas fatal?

SÉJAN.

Oui, à ceux qu'il craint.

TIBÈRE.

Et pas à lui?

SÉJAN.

Non, s'il tourne sagement contre eux la part de destinée qui lui appartient.

TIBÈRE.

Mais si la nature, le sang et les lois de l'affection le défendent.

SÉJAN.

La politique et la raison d'État le défendent-elles?

TIBÈRE.

Non.

SÉJAN.

Le reste est de peu d'importance. Laissez-le de côté. La raison d'État suffit pour rendre l'acte juste et les rendre coupables.

TIBÈRE.

Les scrupules de la foi, de l'amitié, de la piété, doivent-ils être foulés aux pieds, oubliés et annihilés?

SÉJAN.

Tout pour une couronne! Le prince qui a honte de porter le nom de tyran n'osera jamais rien faire que craindre[1]!

[1] *Séjan*, act. II.

Jonson achève ce portrait en attribuant à Séjan la confiance en soi, qui est le signe caractéristique des ambitieux, et la croyance à la toute-puissance de la volonté humaine, la négation de toute participation divine aux affaires de ce monde, qui sont des symptômes des époques de décadence. Séjan n'a pas d'autre Dieu que lui-même. On a vu sortir un serpent de sa statue et ses serviteurs effrayés l'engagent à offrir aux dieux des sacrifices expiatoires. Voici ce qu'il répond à l'un d'eux, Térentius : « Quels sots parfaits la religion fait des hommes ! Térentius croit-il que, s'il y avait du danger, comme j'ai honte de le penser, les dieux pourraient changer le cours immuable de la destinée, ou, s'ils le pouvaient, qu'ils voudraient, en un instant, pour la graisse d'un bœuf, ou pour moins encore, se faire payer l'interversion de ces longs décrets ? Pensez-vous que les dieux peuvent se laisser prendre, comme des mouches, par la vapeur de la chair ou du sang répandu sur leurs autels ? Pour moi, de toutes les puissances qui remplissent la cour de l'Olympe et qui, sans pitié, chargent le dos du pauvre Atlas, je ne connais qu'une divinité, la Fortune, aux pieds de laquelle je voudrais jeter mon grain d'encens[1]. » Cette divinité n'est pas autre chose que le nom qu'il donne à sa propre destinée. En effet, il lui offre un sacrifice dans sa chambre, et comme elle détourne la tête, il

[1] *Séjan*, act. IV.

renverse sa statue et lui déclare qu'il saura bien l'obliger à obéir.

La corruption profonde de la société romaine, l'incrédulité, le cynisme, la férocité, l'abus de la force, la sensualité, tous ces vices que Juvénal et Tacite ont dénoncés, Jonson les voit à travers le texte de leurs œuvres, et il en reproduit dans la sienne un dessin vigoureux. Il n'oublie aucun des traits essentiels du tableau, ni les amours de Livie et de Séjan, ni l'empoisonnement de Drusus, ni l'arrestation des fils de Germanicus, ni le jugement de Crémutius Cordus, ni l'ignominie des délateurs qui assiégent jusqu'au foyer domestique et qui pénètrent dans l'intimité des ennemis de Tibère, en feignant d'épouser leurs haines, pour les livrer ensuite au tyran. Et toutes ces peintures sont relevées par l'énergie du style et par un sentiment rétrospectif d'indignation assez puissant pour reporter le poëte aux temps mêmes dont il parle, et le faire entrer dans la pensée de ceux qui en ont été les témoins.

La force ne lui manque ni pour sentir, ni pour peindre ; ce qui lui manque, c'est le talent de se débarrasser des matériaux inutiles qui encombrent sa route, de ne prendre à l'histoire que ce qui mérite d'être pris, et de fondre dans une vivante unité les éléments divers de son sujet. Il est dominé et débordé par sa matière, au lieu de la dominer.

Ce défaut, qui doit être plus sensible encore à la re-

présentation qu'à la lecture, explique en partie pourquoi la pièce ne réussit pas au théâtre, quoique Burbadge et Shakspeare y eussent accepté chacun un rôle, et que l'aristocratie s'y fût donné rendez-vous, pour soutenir le poëte qu'elle commençait à favoriser. Mais ce n'en fut cependant pas la cause principale. Ce qui la fit surtout échouer, c'est qu'elle était écrite dans le goût classique, auquel le peuple anglais ne pouvait pas s'accoutumer. Elle eut le même sort que le *Philotas* de Daniel, et l'*Octavie* de Brandon. Les classes populaires ne se résignaient pas à la sévérité des pièces classiques; elles protestaient contre les longs discours, les récits, la continuité du ton sérieux et le respect des unités, qui diminuent de beaucoup la variété du spectacle. Tout cela leur paraissait ennuyeux en comparaison des changements de scène, des péripéties émouvantes, des coups d'épée et des facéties qu'on leur offrait ailleurs. Jonson, qui voulait, par son *Séjan*[1], relever l'école orthodoxe, s'était montré précisément très-sévère. Il n'y avait pas admis la plus petite scène plaisante; il y avait fait parler les personnages, au lieu de les faire agir, et des trois unités, il en avait respecté deux très-scrupuleusement, celle d'action et celle de lieu. Il ne s'était permis quelque liberté qu'en étendant au delà des vingt-quatre heures le temps de l'action.

[1] La tragédie de *Séjan* fut jouée pour la première fois au Globe, en 1603.

II

Dans sa seconde tragédie, *Catilina* [1], qui parut huit ans plus tard, en 1611, Ben Jonson semble avoir reconnu les inconvénients d'un système si exclusif, et consenti, lui qui était si peu disposé aux concessions, à accorder quelque chose au goût public. Du moins, cherche-t-il à varier le ton de sa pièce et à l'animer par une plus grande mise en scène. Il jette au milieu de l'intrigue tragique quelques dialogues familiers, presque comiques, comme pour reposer les spectateurs et pour donner par le contraste plus de relief aux parties sérieuses du drame. C'était se rapprocher des romantiques, après les avoir si vivement combattus. Il les imite encore, en violant résolûment l'unité de lieu et en transportant plusieurs fois, au dernier acte, le lieu de la scène de Rome à Fiésoles, puis de Fiésoles à Rome.

Il va même jusqu'à certaines audaces qui ont dû lui être inspirées, sans qu'il s'en doutât, malgré lui en quelque sorte, par l'exemple de Shakspeare. Il ouvre sa pièce par l'apparition de l'ombre de Sylla, qu'il n'aurait probablement pas hasardée, si les ombres de Ban-

[1] M. Villemain a écrit, sur le *Catilina* de Ben Jonson, un article plein d'esprit et de vigueur. *Journal des Savants,* mai 1856.

quo, du père d'Hamlet et des victimes de Richard III, n'avaient pas réussi auprès du public. Il emploie le tonnerre et les prodiges pour frapper l'imagination des spectateurs, comme Shakspeare les avait employés dans *Cymbeline.*

Seulement, tout en faisant quelques sacrifices au goût du temps, dans l'intérêt du succès de sa pièce, il reste fidèle au fond aux idées classiques. Il n'entend pas déserter la cause qu'il a longtemps défendue. On reconnaît qu'il persiste dans ses opinions, à la forme même de sa tragédie, qui conserve un caractère essentiellement oratoire, où les discours tiennent beaucoup plus de place que les faits, et où aucun meurtre ne se commet sur la scène, tandis que les dramaturges de l'école romantique aimaient à verser le sang sous les yeux des spectateurs. On le reconnaît mieux encore à une tradition classique qu'il ressuscite d'après Sénèque et ses imitateurs, à l'emploi du chœur, dont il ne s'est pas servi dans *Séjan*, et qu'il reprend ici, comme pour compenser, par un souvenir de l'antiquité, les licences toutes modernes qu'il s'est permises. Ce chœur, qui paraît à la fin de chaque acte et qui déplore en termes généraux les malheurs de Rome, ressemble, dans sa gravité triste, au cadre sévère d'un tableau tragique.

Il n'y a pas dans *Catilina* plus de mouvement que dans *Séjan*, mais il y a plus d'art et un sentiment plus délicat des nuances. Sous les grandes scènes de l'his-

toire, Jonson a saisi, avec la pénétration de poëte comique habitué à observer les moindres détails de la vie réelle, des traits de mœurs piquants, où il retrouvait quelque chose de ce qui se passait autour de lui, dans son propre pays, et dont il s'est servi pour adoucir les teintes naturellement sombres de ses peintures. Au fond de toute tragédie historique, pour qui veut bien y regarder de près, il y a une comédie. Ce contraste inévitable, dans les affaires humaines, des grandes et des petites passions, des grands et des petits intérêts, Salluste l'avait indiqué en peu de mots dans la conjuration de Catilina. Jonson s'en empare comme d'un moyen de rajeunir et de diversifier son sujet. A côté des conjurés, de Catilina, de Céthégus et de Lentulus; à côté des sénateurs, de César et de Caton; à côté de Cicéron, et un peu sur le second plan, il place ces femmes orgueilleuses et passionnées dont l'historien romain a dessiné d'un trait la figure, et qui, par un de ces hasards si fréquents dans l'histoire, tiennent entre leurs mains, à un moment donné, la perte ou le salut de la République : Aurélia Orestilla, la maîtresse de Catilina, Sempronia, la femme de Décimus Brutus, Fulvia, l'amante de Quintus Curius. Il ne s'arrête pas à une vue superficielle des événements, il en cherche les causes cachées; il sait bien que ce n'est pas Cicéron tout seul qui a sauvé Rome ; d'une phrase de Salluste, il conclut que c'est une main plus débile que celle du consul qui a brisé les fils de la conjuration de

Catilina, et sous l'intrigue politique il démêle l'intrigue amoureuse qui doit la faire échouer.

Pendant que les conjurés méditent d'arracher l'empire au Sénat, deux courtisanes de noble naissance, l'une plus âgée et plus remuante, l'autre plus jeune et plus belle, se disputent une autre souveraineté non moins importante, celle de la beauté et de la mode. Laquelle des deux aura les amants les plus généreux et les plus fidèles? Laquelle portera les parures les plus élégantes? Quelle sera celle qui excitera le murmure le plus flatteur en traversant les rues de Rome?

Toutes deux à l'origine appartiennent au parti des conjurés, l'une par ses menées en faveur de Catilina, l'autre par sa liaison avec un des principaux conspirateurs, Quintus Curius. Mais qu'elles se rencontrent, que leur jalousie trouve une occasion d'éclater, et les voilà jetées dans des camps opposés. Il suffira que l'une favorise un parti, pour qu'aussitôt l'autre en devienne l'ennemie.

Cette explosion de haines réciproques, Jonson la prépare dans des scènes familières où la puérilité des détails de toilette qui les occupent contraste avec la gravité du péril que l'une d'elles va conjurer. Fulvie se fait coiffer par sa suivante Galla; celle-ci lui parle des talents, de a science, de l'esprit, de la générosité de Sempronia. A ce dernier mot, Fulvie l'arrête : « Elle est libérale, dis-tu; de quoi, je te prie? est-ce de son argent ou de son honneur? » Quelques instants après,

Sempronia arrive elle-même affairée, le verbe haut, la bouche pleine de nouvelles comme une personne qui vient de jouer un rôle politique et qui tient à s'en faire honneur. Elle raconte, avec une volubilité qui sent la comédie, tout le mal qu'elle s'est donné pour l'élection de Catilina. Elle énumère ses démarches et ses succès, et puis tout à coup elle s'interrompt au milieu d'une phrase, pour parler à sa rivale de chiffons et d'objets de toilette. « Nous le ferons consul, je l'espère entre nous. Crassus, moi et César, nous obtiendrons cela pour lui. —(Regardant la coiffure de Fulvie). Voici une belle perle, en vérité, une vraie perle d'Orient. — Il y a plus d'un compétiteur, mais Catilina et Antoine seront élus. — Cette poudre grise est-elle bonne pour les dents ? »

Quoi de plus naturel, de plus semblable à la vie, à ce que nous voyons tous les jours, que ce mélange, dans une tête de femme, d'ambition et de frivolité? Ce qui ne l'est pas moins, c'est la lutte des amours-propres féminins. Sempronia méprise Cicéron, elle parle de lui avec dédain, elle annonce qu'elle l'empêchera d'arriver au consulat. C'en est assez pour donner à Fulvie la tentation de le défendre.

Quelle scène aussi, quelle imitation un peu crue, mais exacte, de la réalité, que l'entrevue de Fulvie et de son amant? Quintus Curius, auquel elle a tenu rigueur depuis quelque temps, arrive hors de lui, excité et comme enivré par l'espérance prochaine du pillage de Rome, il l'accable de reproches, il lui demande bruta-

lement ses faveurs, il essaye même de les obtenir sur la scène, et, poussé à bout par ses refus persistants, par l'énergie de sa résistance, il lui prédit qu'il se vengera et la punira de ses dédains. « Vous verrez, lui dit-il, vendre les sénateurs et leurs femmes, d'autres enrichis, et vous ne serez rien que Fulvia. » Et, sur ces mots, il la quitte. Alors, en femme pénétrante, elle qui n'a jamais vu dans son amant qu'un épicurien sans caractère, elle devine que, sous la violence factice dont il vient de faire parade, il cache quelque projet criminel ; elle ne lui laisse pas le temps de sortir, elle le rappelle et, avec une coquetterie consommée, elle le confesse peu à peu, elle lui fait acheter chacune de ses caresses par une confidence, et elle ne cède qu'en ayant la certitude de posséder son secret tout entier.

Quand elle lui a arraché tout ce qu'elle voulait savoir et qu'elle l'a livré aux remontrances politiques de Cicéron, elle laisse échapper à son tour l'aveu du motif qui la pousse, et elle trouve le mot vrai de la situation quand elle lui dit : « Pensiez-vous que je marcherais dans un complot où madame Sempronia prendrait ma place, et où Fulvia viendrait derrière ou à côté d'elle? Que je sois, moi, la seconde de Sempronia? » Voilà la partie vivante, originale de la tragédie, celle qui a dû intéresser le plus le public anglais. Malheureusement, elle ne tient dans la pièce qu'une très-petite place.

Après cela viennent des imitations et même des traductions littérales de Salluste, de Dion Cassius, de Cicé-

ron, de Velléius Paterculus, de Valère Maxime, de Suétone et de Plutarque. Elles amènent encore avec elles de grandes beautés, sans doute, mais ce ne sont pas des beautés dramatiques. Jonson traduit admirablement les anciens. Dans sa langue mâle et précise, il rend souvent à merveille le mouvement et la force de l'éloquence romaine. On trouve dans les deux derniers actes de *Catilina* les meilleures traductions qui aient jamais été faites du commencement de la première Catilinaire et des discours de César et de Caton dans le sénat sur la conjuration. Mais il ne suffit pas au théâtre de bien faire parler les personnages. Il est même dangereux de les faire trop parler. La marche de l'action en souffre; si les développements oratoires entravent celle-ci, quelque éloquents qu'ils soient, ils ont manqué le but. Jonson a commis la faute capitale de dépasser la somme de discours que comporte la tragédie et surtout celle que pouvaient supporter ses contemporains. Le public était habitué par le drame romantique à quelque chose de plus rapide, de plus animé et de plus émouvant que ces longs dialogues où chaque personnage expose à loisir les motifs de sa conduite, au lieu d'agir.

III

En se rappelant que les tragédies de Ben Jonson ont complétement échoué devant le public anglais, à une

époque où des pièces écrites avec beaucoup moins de talent que les siennes réussissaient, on comprend très-bien pourquoi notre tragédie française du dix-septième siècle ne s'est jamais franchement naturalisée en Angleterre, n'y a pas été un instant populaire et ne s'y est maintenue pendant un certain nombre d'années sur la scène, que pour satisfaire un goût passager de l'aristocratie, sans parvenir à pénétrer, comme le faisaient si facilement les drames de Shakspeare, dans les classes inférieures. *Catilina* et *Séjan* ressemblent aux parties vigoureuses des œuvres de Corneille; ils ont l'accent viril du drame cornélien, avec moins de souplesse, moins de délicatesse et surtout moins de passion, mais avec autant de force. Ces qualités de style, qui les auraient fait réussir et probablement vivre, si elles avaient été écrites dans notre langue, au moins au même titre que les tragédies de Crébillon, auquel Jonson n'est nullement inférieur en énergie, ne les ont pas protégées chez nos voisins.

C'est que chez eux, dès le seizième siècle, le succès des œuvres dramatiques ne dépendait pas de l'opinion des lettrés, ni même de l'approbation des classes supérieures. On ne se maintenait sur la scène qu'à la condition de plaire au peuple, et le peuple sentait bien plus facilement les défauts que le mérite des pièces de Ben Jonson. Quelques morceaux éloquents, quelques maximes philosophiques condensées dans des phrases nerveuses, une forme généralement châtiée et sévère

ne compensaient pas pour lui la langueur de l'action et la monotonie des longs discours. Ce que la foule allait chercher au théâtre, ce n'étaient pas des jouissances purement littéraires; c'étaient des émotions fortes. Jonson ne parlait qu'à l'esprit, à la raison, au bon sens. Pour le succès immédiat, il eût fallu parler au cœur; pour le succès durable, il eût fallu de plus parler à l'imagination. Sa plus grande faute, dans toutes ses pièces, dans ses comédies aussi bien que dans ses tragédies, une des causes de son impopularité, et ce qui l'a empêché d'obtenir à aucune époque, pour ses conceptions les meilleures, la faveur publique au même degré que d'autres dramaturges moins originaux que lui, c'est qu'il n'a pas tenu assez de compte des tendances poétiques de la race anglaise.

En Angleterre, il n'y a rien de plus populaire que la poésie. Elle germe naturellement dans les âmes, comme une réminiscence des aspirations idéales des races du Nord; elle pénètre la langue, elle la remplit de mots qui font rêver et de nuances indéfinissables; elle fait irruption par de vives images et par des élans de sensibilité, dans les œuvres les plus diverses; elle éclate partout, même là où l'on s'attend le moins à la trouver, et partout elle paraît sortir de ce qu'il y a de plus intime et de plus profond dans le génie anglo-saxon. Elle n'est pas le produit de l'effort individuel de quelques hommes supérieurs; elle a une portée plus générale, et on dirait qu'elle traduit, chaque fois qu'elle

se révèle, l'inspiration collective d'un peuple. Aussi, pour qu'un écrivain soit connu et aimé de la foule dans la Grande-Bretagne, faut-il qu'il y ait en lui l'étoffe d'un poëte.

Les dramaturges applaudis, avant Ben Jonson, Marlowe et Shakspeare, l'avaient été au moins autant pour leurs qualités poétiques que pour leur mérite dramatique. On aimait dans Shakspeare ces élans d'imagination qui agrandissent les perspectives de la réalité jusqu'aux confins du merveilleux et du surnaturel, ce sentiment de la nature qu'il associe aux plus mystérieuses émotions de l'âme, et ce style abondant, coloré, chargé de métaphores, qui semble n'être que l'involontaire expression d'un tempérament poétique trop riche pour se contenir. Ce lyrisme, mêlé au drame, et qui s'infiltre en quelque sorte dans toutes les scènes, remuait au fond des âmes tous les souvenirs des vieilles légendes du Nord et ajoutait à l'effet dramatique déjà si grand le charme d'une impression poétique que, dans un tel pays, aucun des spectateurs, quelque grossier qu'il fût, n'était incapable de ressentir.

Au lieu de suivre l'exemple de ses prédécesseurs, Jonson voulut séparer la poésie du drame; par principe et avec la ferme persuasion qu'il ramenait le théâtre à sa pureté primitive, il en exclut presque tout élément lyrique, presque tout mouvement d'imagination, et il n'y admit guère que la langue de la raison et du bon

sens. En France, sa tentative aurait pu réussir; en Angleterre elle échoua, parce que la nation a d'autres besoins et que, dès l'origine même de l'art dramatique, elle avait contracté d'autres habitudes que la nôtre. On ne lui sut qu'un gré médiocre de ses qualités solides, en ne trouvant pas chez lui les qualités brillantes auxquelles des esprits plus heureux avaient accoutumé le public. Ni son rare talent d'observation, ni sa force comique ne parvinrent à élever ses meilleures pièces au-dessus d'un succès d'estime. Il acquit une grande réputation, il fut considéré de très-bonne heure comme l'homme le plus savant et le meilleur critique de son temps; il exerça même pendant longtemps une sorte de dictature littéraire sur l'opinion; mais il n'excita jamais l'enthousiasme populaire qui accueillait les œuvres de Marlowe et de Shakspeare et, après eux, celles de Fletcher et de Massinger, les nouveaux représentants de l'école romantique. Ses vers pleins et énergiques, mais toujours laborieusement limés, corrects et raisonnables, se rapprochaient trop de la prose pour réussir, dans un temps où la comédie elle-même avait des ailes et se laissait porter par le souffle de l'imagination jusque dans le monde des rêves et de la fantaisie.

Jonson avait beau chercher le trait et se piquer de finesse, tout ce qu'il écrivait paraissait lourd, en comparaison de la trame légère et subtile des comédies de Shakspeare. Quoi de plus poétique et de plus libre que les *Deux Véronais*, *Peines d'amour perdues*, *Comme il*

vous plaira, le *Songe d'une nuit d'été!* On n'y sent pas trace d'efforts; tout y coule de source. C'est le jeu d'un esprit aimable et d'une imagination facile. A côté de ces gracieuses compositions qui ont l'air de n'avoir coûté aucun travail, que de peine n'a-t-il pas fallu au contraire à Ben Jonson pour élever la massive charpente de l'*Alchimiste* et de la *Femme silencieuse!* Quels personnages prosaïques qu'Épicène, Morose, Épicure Mammon et Subtle, à côté de Protée, de Biron, de Rosalinde, de Puck et de Titania!

Et cependant Jonson était capable de grâce. Il pouvait concevoir des scènes poétiques et en tracer le dessin avec une exquise délicatesse. Rien de plus charmant que les *Masques* qu'il composait pour les réjouissances de la cour ou pour les fêtes que les grands seigneurs donnaient dans leurs châteaux. Il en eut longtemps le monopole, à l'exclusion de tous les autres poëtes dramatiques. Ce sont des œuvres de pure fantaisie dont la mythologie fait le fond. Les aventures galantes et les métamorphoses des dieux et des déesses du paganisme y sont racontées dans un style lyrique éclatant de poésie. Les images et les métaphores s'y succèdent avec une abondance naturelle que n'annonçait pas la sécheresse ordinaire de ses comédies et de ses tragédies. De tout ce qu'a fait Ben Jonson, c'est encore là ce que beaucoup d'Anglais admirent le plus aujourd'hui, parce que c'est ce qu'il a écrit de plus poétique. Malheureusement toutes ces beautés qui ne tiennent

point au mérite des idées, qui résultent uniquement du charme de l'expression, ne peuvent se transporter dans une langue étrangère. La légèreté du rhythme et la délicatesse des termes s'évaporent dans une traduction. Comme la matière est insignifiante, dès qu'on ne peut conserver la valeur du langage, il ne reste plus qu'un squelette informe qui ne représente pas l'original. Il nous serait, par conséquent, impossible de faire connaître par des citations les *Masques* de Ben Jonson. Mais ceux qui voudront les lire dans le texte s'apercevront bientôt que Jonson est un poëte et que, s'il n'a presque rien mis dans ses pièces de cette imagination poétique, c'est qu'il ne l'a pas voulu.

Il a obéi, en composant son théâtre, à une idée fixe qui était de relever en Angleterre le drame classique, ruiné par les échecs successifs de Whestone, de Daniel et de Brandon. Pour atteindre ce but, il prit le contrepied de l'école romantique : il exclut systématiquement de la scène presque tous les éléments étrangers qu'elle y avait introduits, et il en chassa, en première ligne, le lyrisme, comme contraire à la simplicité de l'art dramatique. Se renfermant, à la suite des classiques antérieurs à lui, dans les limites étroites de la poétique latine, sans même l'élargir par une comparaison avec celle des Grecs, il poursuivit l'établissement d'une comédie prosaïque comme celle de Plaute et d'une tragédie oratoire comme celle de Sénèque. Seulement il ne se doutait pas qu'il blessait ainsi les tendances les plus chères

de ses compatriotes, tendances qui n'avaient rien de passager et qui, tenant au fond même de l'esprit anglais, devaient reparaître à toutes les époques de leur histoire.

Aussi, malgré l'énergie de sa volonté et malgré son génie, son entreprise échoua-t-elle. Il avait voulu renverser l'école romantique, et ce fut elle qui le renversa. Pendant qu'il luttait péniblement pour obtenir des succès contestés, Shakspeare terminait sa glorieuse carrière au milieu de l'admiration et de l'enthousiasme universels, et, après la mort de Shakspeare, ce n'était pas Ben Jonson, quoique dans toute la force de l'âge et dans tout l'éclat de la renommée, c'étaient les nouveaux romantiques, Fletcher et Massinger, qui recueillaient l'héritage de sa royauté dramatique.

FIN

TABLE

CHAPITRE IV.

CHAPITRE V.

CHAPITRE VI.

CHAPITRE VII.

CHAPITRE VIII.

CHAPITRE IX.

CHAPITRE X.

CHAPITRE XI.

FIN DE LA TABLE.

Paris. — Imprimerie de P.-A. BOURDIER et Ce, 30, rue Mazarine.

